

عصر الرواية

مقال في النوع الأدبي

الدكتور محسن جاسم الموسوي

RIYADH HANZA

عصر الرواية

مقال في النوع الادبي

الطبعة الاولى
حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

مشورات مكتبة التحرير
بغداد - العراق ١٩٨٥

مطبعة الزيدون - بغداد
٨٨٧٦١٩٧ : هاتف

عصر الرواية ممتال في النوع الادبي

الدكتور محسن جاسم الموسوي

توطئة

تمثل هذه المادة بعضاً من محاضرات القيتها على طلبتي باللغة الانكليزية في سنوات مختلفة منذ عام ١٩٧٨ لكنها تكاملت بشكلها الحالي في برنامج (الرواية) المخصص للدراسات العليا حيث جرى التركيز على نظرية الرواية من خلال تطبيقات بيّنة في الأدب الانكليزي دون أن تهمل هذه التطبيقات وضع هذا الأدب بين الآداب العالمية الاخرى. بل اني أسغت عليها عند اعدادها للطبع نزعة مقارنة توفر للدارس والقارئ فرصة ملاحظة نمو هذا النمط الأدبي وتنوعه من خلال الجمع بين النظر والتطبيق في سياقات مختلفة ، لكنها أساسية في نشأة الرواية الغربية واتجاهاتها ولعلها اسئلة بعض المشاركين في ذلك البرنامج من بين طلبتي التي هيأت مختلف الاضافات والتعديلات فغالباً ما يثير السؤال عند المحاضر مسعى للتفسير لم يتفق عليه مدرسياً بعد بل كثيراً ما كان التفسير يأتي باحثاً ومتقياً وكأنه مسعى جديد لاكتشاف قيمة الاعمال الروائية فالاعمال الرائعة لا تغلق على نفسها ، بل تحيي مجادلات يتفق بشأنها بعض القراء والنقاد والباحثين ويختلف فيها آخرون وكثيراً ما نحقق في الاجابة والتفسير أو نأتي بأمر جديد يختلف عما جاء عند آخرين أو يتفق معهم كما لا بد من ان تستعاد بعض تفسيرات النقاد المعروفين الذين وضعوا تصوراتهم في اطار الموروث الثقافي

وسبل نموه الأساسية . ومثل هذه العقول تبقى مؤثرة في الكتابات اللاحقة .
بلى غالبا ما تتكرر اصداء اقوالهم ورؤيتهم في كل ما يكتب عن الرواية العالمية
وتاريخ الثقافة

ولا يمكن مثل هذه المتابعة النظرية لقضية الرواية وانجاساتها ونقدتها ان
تصير في منتهى الترحل دون مشاركة طلبي المستمرة لا سيما في
لدراسات تعقب حلال السنوات الماضية اذ اخذهم الولع بالنظر
مأخذاً فأثروا من الأسئلة ما وكان ان بدت بعض التعقيبات
اجابات على مثل هذه الأسئلة . واذا كان الاتجاه العام في هذا الكتاب يميل
نحو النظر النقدي لا التفسير الأدبي . إعلان التفسير بشكله المتفق عليه حول
بعض النصوص الأدبية أصبح موفور . لا يحتاج الى المزيد في التعليق عليه
بما يفتح النظر على هذا التفسير بحثا عن اضاءات جديدة لجعل النص أكثر
جدوى للقارئ من جانب . واثق علاقة تأثيرات الأساسية في الثقافة
الأدبية من جانب آخر .

ولابد من ان يشعر القارئ عند متابعته لهذه الفصول ان هناك فرضيات
اساسية قائمة خص مفترق الطرق في الرواية الحديثة . والرواية الاوربية -
الانكليزية تحديدا . ومثل هذه الفرضيات لم تكتسب صفة قطعية بعد . وما

زالت قيد المناقشة منذ أكثر من عقدين، فهل ان العوالم الابداعية البارزة في العصر الحديث توقفت عند كونراد وجويس ومارلو وفرجينيا وولف وفورستر وفوكنر وغرين ولورنس ؟ وهل ان كتابات سارتر وكامو وسنو وأورول وفتزجيرالد وغيرهم مازالت محطات تتعامل مع (الآتي) دون ان تغوص الى ذلك (العمق) الذي جعل من السابقين يمثل هذه القوة والحضور الابداعي المستمر في اذهان القراء والمتصل بسابقهم من الكبار ؟ بل هل نمضي مع ديفد ديجر لنرى ان وولف ذاتها لم تقدم في أغلب نتاجاتها غير كتابات متميزة (صغيرة) تقل شأنًا عن (الكبار) ؟

هذه الأسئلة وسواها ستجد بعض الاجابات عنها في دواخل الفصول كما سيواجه القارئ فرضيات اخرى تخص (الأطر) الأساسية التي تهتم حركة الرواية على خلاف ما يجري في الثقافات العالمية غير الاوربية فالثقافة الاوربية مرت في سلسلة تكوينات لها اعرافها الاخلاقية و (أهميتها) وبقيت العلاقة بين هذه التكوينات والكاتب والقارئ أساسية وقائمة سلباً وإيجاباً اما الأزمات الفعلية التي تحيق بالكتابة فتتمثل بذلك السقوط المفاجئ في الفراغ فهنا يصاب الكتاب بالفرع وتبتدئ محنة العلاقة بالخارج مشحونة بقلق آني متطير في بعض الاحيان تظهر سماته في (التقنية)

والأداء والاتجاه

ان البحث في مفترق الطرق سيقى مشروعاً قائماً باستمرار ليس بخصوص الرواية الاوربية واتجاهات نقدها حسب بل بخصوص أطر الثقافات الاخرى اولاً وطبيعة العلاقة المتبادلة بين هذه جميعاً في نطاق (القرية الكونية) ثانياً لكن الشيء الذي يأمل هذا الجهد أن يحققه هو أن يفتح أمام القارئ قضية أخرى لا تخص الرواية وحدها بل تخص المعرفة الانسانية بصفها كلاً فالتنظير النقدي هنا لا يرى الرواية جهداً أدبياً بحتاً بل هي تكوين معرفي كلي . يقود البحث فيه الى اهم مصادر المعرفة في الفلسفة والاقتصاد والتاريخ الخ بل ان المنهاج الاكاديمي لتدريس الرواية لا يمكن له ان يتحقق دون توجيه الدارس الى المصادر الاخرى التي تفسر اتجاهات الرواية واهتماماتها واشكالية الاساليب والبنى فيها وهكذا تصبح قضية البحث في هذا الموضوع ملحة بصورة متزايدة . ليس بقصد التعرف على نظرية الادب الفنية وحدها بل بقصد معرفة هذا التلخيص المغربي لطبيعة التكوين البشري ومشكلات نموه وتطوره فالرواية المعترف بها لم تعد مشروعاً صغيراً ، كما أن دراستها الحادة ليست موضوعاً أدبياً منعزلاً

أما الجدل الأساس الذي تقود إليه ، أو تتفرع منه مختلف فصول هذا المقال . فهو روح العصر الذي تتفاعل معه الرواية . فنذ أن قال (آبان وات) بوجود الارتباط الفعلي بين المدينة والرواية ، كثرت الكتابات في هذا الموضوع لتثير جدلاً آخر بشأن الرواية بصفقتها محركاً لروح العصر أيضاً . بل أن ظهور الرواية ونموها وتغيرها المستمر حتم على هذا المقال الا يتخذ عنواناً آخر غير (عصر الرواية) ، فهذا النوع الأدبي أثبت قدرة خاصة ليس في الظهور وحده . بل في القدرة على أن يكون في مقدمة الانواع الأدبية وأكثرها ذيوياً . وإذا كان القرن الماضي قد أوجد اتجاهاته الأساسية في الكتابة السردية باغماطها واهتماماتها ، فإن عصرنا الحديث حتم انفتاح الرواية على المتغيرات العلمية والمكتشفات العديدة ، وكذلك على وسائل الاتصال لتقيم علاقتها الوطيدة مع الرواية والقصة . ولم تخل شاشة (التلفزيون) في العالم كله يوماً من عرض معدٍ عن قصة أو رواية، كما أن الاعداد المسرحي للقصص أصبح من سمات البث الاذاعي اليومي . ومثل هذا الذبوع من جانب ، وروح الانقلاب المستمر في هذا النوع الادبي من جانب آخر يؤكدان حقيقة برزت منذ أكثر من قرنين ، تلك هي أن الرواية تقدر على أن تحمل نبض العصر نبض التغيير .

عن الهوامش والمتن

هنالك اعتبارات معروفة عند وضع الهوامش اعتمدتها هذه الدراسات النقدية فالاحالة الى الهامش لا تتوخى تأشير الفكرة الموضوعية بين الاقواس حسب بل انها في بعض الحالات تروم تأكيد اتفاق او اختلاف في الرأي مع كاتب تناول هذه القضية او تلك وخصها بالملاحظة والشرح والتفسير لكن الاهم في هذا الموضوع هو مجموعة الاحالات المسهبة التي تكاد ان تصبح بعضا من المتن فمثل هذه الاحالات لازمة تروم تلخيص قضية أو فكرة أو وصف ظاهرة أو عرض كتاب تم ذكره وتأثيره مرارا في المتن ولئلا يكون ذكره في جوهر الدراسة دخيلا غثا او عائقا بوجه الفكرة المطروحة للمناقشة والحدل يتم وضعه في الهوامش وكان بعض النقاد والقراء يذكرون في معرض التعليق على كتابي ماريو براز (العذاب الرومانسي) و (البطل في أفول) ان هوامشه غالبا ما اصبحت أكثر اسهابا ونفعا من المتن وهذا فإن الامر متروك للقارئ في تقدير الاولوية بين المتن والملحق لكن هذه الكلمات لا تعني اكثر من دعوته لتفحص هذه الهوامش فلعلمها كانت لازمة ومناسبة في مكان ، وطائرة ثقيلة في مكان آخر

الفصل الأول

دفع التفسير والنص

ألم تكف بتعذيبك لي بزمك اللعين؟

بَكَتْ في انتظار غودو

إذا كان النقد الروائي قد اعتمد بعض النظريات الأساسية التي جاء بها
لوسيان غولدمان ولوكاش وايان وات وبركونسي وفورستر والبريس وديفد
ديجز وكرمود ، ومؤخراً دوايت كلر ، إلا أن الاتجاهات التطبيقية غالباً ما
أثبتت تعددية في التفسير من شأنها أن تبعث اتجاهات أخرى في السياق
النظري العام

فالتطبيقات يمكن أن تفصح عن بني وانماط متكررة على صعيدي
الشكل والمعتقد لم يأخذها التنظير النقدي جدياً من قبل ، لكنها مزية هذا
القرن أن يكون ميالاً للمجادلة والتحليل وتكوين الرصيد (النقدي) -
النظري والقاموسي - ازاء الرواية

فهذا النوع الأدبي الذي بدأ فقيراً بين الأنواع الأخرى لم يمتلك رصيده
النقدي قبلاً ، بل إنه وفي النصف الثاني من القرن الثامن عشر دفع بعض
معلقى الصحافة والمجلات ، وفي أحيان معدودة بعض الكتاب المعترف بهم ،
إلى استعارة مفردات من قاموس نقد الشعر والمسرح لتطبيقها عند البحث
فيه ودراسته والتعليق عليه وغالباً ما قاد نهج الدراسة التطبيقية إلى
استنتاجات ليست لصالحه لكنه مضى متنامياً باستمرار في علاقة وثيقة مع
المجتمع ، رغم أن المبالغة في هذه العلاقة تتعارض مع واقع النتائج
الروائية أي أن التخريج الذي طرحه أيان وات بشأن ارتباط هذا النوع
بقيم الطبقات الوسطى والذي كان قائماً أيضاً في بعض الدراسات التي
ظهرت في القرن التاسع عشر ليس دقيقاً إذ إنه ركز على (التيار الواقعي) -
وهو التيار الأساس في الرواية ، وأهمل ذلك الجانب الغامض من الحياة
البشرية الذي لا يتحدد بزمان أو مكان لقد كانت روايات الرعب والهول
المسماة الروايات القوطية مثلاً خروجاً على التيار الرئيس وتفسيراته
النقدية ! كما أن هذه الروايات لها رصيدها النقدي ليس عند (رسكو)
وباجت وجورج هنري لوس وديفد ماسن ، وبعدهم منظري القرن

العشرين ونقاده بل بين الجيل الأول من رومانسيين الانكليز والفرنسيين . وبين لاحقيهم منذ النصف الثاني من ثمر تسع عشر فهذا التيار المتسامي أو الجمالي له قاموسه شتوي بعد كما ان له حصته في الاصطراع الدائم بين الخارج والداخل عند الناس وبينه وبين محيطه ولهذا كان (متورن) في رواية (ملموث الجوال) التي ظهرت في بداية القرن الماضي يطرح الخارج مشحوناً بالأرواح ويتدث حنيف الباعث على الرعب تماماً كما فعل (لوس) في روايته (الراهب) أو كما فعلت السيدة رادكلف في رواياتها المشهورة ولم تكن هذه الرؤية حدثاً اعتيادياً ، كما انها لم تكن ادراكاً للبعد الآخر . غير المنطقي في الحياة البشرية ، بل هي انبعاث للايمان بالحياة العضوية أي التي تتوحد فيها الروح بالجسد على مختلف الاصعدة والمستويات ليست هذه بعضاً من معتقد سائد بوحدة الوجود ؟ بل هل يمكن ان تبصر نقدياً بمعزل عن قول كوليرج في تفسيره لواحده من الحكايات التي أحباها في الليالي العربية (الف ليلة وليلة) التي تخص الجنّي الذي ظهر للتاجر في وسط الصحراء متهاً اياه باطفاء عين ولده ؟ استغرب التاجر ذلك أول الأمر لكنه سرعان ما أقر حق الجن في المطالبة بانزال العقوبة به راجياً اياه السماح له بالعودة الى اهله وذويه لتسديد بعض ديونه والتزاماته ففي كون يختلط فيه الروح بالجسد ، المادي بالروحي لا يجوز للمرء أن يتصرف كما يشاء ويرمي ما بيده حواليه وكأن المحيط خلا مما هو غير مرئي أي ان ذلك الاتجاه يقع في سياق فلسفي لسنا مقطوعين عنه بل قام في ادبنا قبل ذلك بقرون . كما انه من الجانب النقدي أوجد قاموسه الفلسفي في ملاحظات نقدية لكوليرج وكانت : ثم كارلايل وراسكن الخ قبل أن يتناوله جيل آخر من الشعراء بطريقة مختلفة خالطين بين القدسي والديني . وقبل ان يأتي تودوروف ومنظرو الحكاية لينسوا قاموسهم النقدي في ضوء الاعتراف بالعجائبي على انه أحد

العناصر الأساسية في تشكيل الفن القصصي وبنائه وحيويته لكن هذه الكتابة لا يقدر لها الظهور والاستمرار لو كانت تخلو من قدر من «الايمان» أو «المعتقد» الذي ينشد اليه الكاتب والقارئ بل ان هذا الايمان بالجانب غير المرئي من الحياة يشكل أحد الأطر التي تتحرك فيها الرواية في بحثها عن (معنى) وعن (اهمية) لهذا الوجود

ورغم اشتداد التزعة الواقعية ممزوجة بتفسير كومت الوضعي للقوانين الطبيعية المسيرة للمجرى البشري والتي لا يقدر الفرد على تغييرها الا ان روح الايمان أصبحت بمثابة «الاخلاق الغامضة» التي يتخوف منها عقلانيو القرن التاسع عشر وتعقليوه هذه «الاخلاق» التي قدرت على تحويل أحد ابرز الوجوه الثقافية، نيومان . ليهجر الكنيسة الانكليزية ويودع قلبه لدى الكنيسة الكاثوليكية معلنا انه لا يستطيع الا ان يرضخ لكل ما هو سري وغامض دون مجادلة او مناقشة

والذي يعنينا في التنظير النقدي للرواية هو ان (اطار الايمان) أو المعتقد قد يكون ماورائياً كما قد يكون مادياً هكذا كان واقع رواية القرن التاسع عشر في اغلب سماتها البارزة اذ سرعان ما اصبح المال والجنس والمكانة الاجتماعية بمثابة القيم الجديدة التي يحتكم اليها الروائي والقارئ بشكل او بآخر وهي لهذا السبب شكلت «اطاراً معتقداً» ينشد اليه شخصو الروايات ويتعاملون معه على انه بديل دواخلهم فما الذي يدفع مدام بوفاري الى ما اقدمت عليه ؟ وماذا يحدو بشخص بلاك وستندال وثاكري الى التمسك بكل فعل يومي في احداث متعاقبة تكون حياتهم ومصيرهم ؟ وحتى قساوسة ترولوب وكهنته تعاملوا مع الحياة الفعلية تعاملًا محترفاً يعتمد مبادئ الربح والخسارة في عالم مادي ورغم ان «شحنة» اخلاقية تتخلل كافة هذه الكتابات وتؤكد باستمرار عند جورج اليوت ودكتور تولستوي ودستوفسكي الا ان حركة الشخص مرهونة في هذه الروايات بطبيعة

الجذب المستمر الذي يتشكل في العالم اذني وسننه مصعية في عالم القيم
 البورجوازية سائدة ، اي المادة والجنس والاعتبر ورسم - روائي غالبا
 ما يدين هذه ، الا انه لا يستطيع ان ينجز مهمة صنع عوالمه دون
 هذا الانشداد ولافتراق بين الشخص والواقع هذه الاطرها هي التي يحتكم
 اليها البناء التقنيدي كما هي التي تتيح قبول الزمن التاريخي الذي يعتمد
 تعاقب الاحداث متوالية على اساس انها «نقاط» لا تكون وحدة
 لذاتها وقبول الزمن بهذه الصورة يعني ضمناً التسليم بانسجام دواخل
 الشخص مع الخارج وتطابق (النمو الاخلاقي والذهني) كما يقترح ديفد
 ديجز ومثل هذا التسليم يقلل تعددية النظرة . ويؤكد النزوع نحو التحليل
 لا التلميح أما «الاهمية» التي بحث عنها روائيو القرن العشرين في معنى
 الوجود والمعدم فانها لا تعني «مادبي القرن التاسع عشر» كما تسميهم فرجينيا
 وولف تمييزاً ضمه عن (روحانيي) هذا القرن
 يقرب ديفد ديجز في تفسيره لركون روائي القرن الماضي لاطار القيم
 البورجوازية

«ان الروائي الانكليزي الاسبق يتقي الاشياء المهمة في سلوك
 شخصه حسب مبدأ متفق عليه عامة . بعضه هو حقيقة
 ان ما هو مهم في الاحداث البشرية يتضح في فعل او
 عذاب واضح عام أو عاطفة لها علاقة بالمكانة
 والثروة»^(١)

ويعتمد ديجز على رأي فرجينيا وولف في تفسير تماسك عوالم الرواية قبل
 القرن العشرين

«اذ تصبح انطباعاتك مقبولة لدى الاخرين عندما

The Novel and the Modern World (Chicago: Chicago Univ. Press, rpr. 1970), (١)
 p. 4.

تكون انت والجمهور قد قبلتم تلقائياً تشريعاً مشتركاً
للواقع ١٩٤ ص

لكن التفسير المذكور يعول على الاتجاه الاساس ، اي على التيار
الواقعي بتنويعاته المختلفة وافاداته من المعارف الحديثة انذاك فمشروع القيم
المادية لم ينفرط بعد . بل كان يتعزز باستمرار لغاية نهاية القرن الماضي بينما
كانت (القيم الغامضة) تشكل نبضاً خفياً لعالم اخلاقي مختلف تسكنه الغلة
مقارنة بعالم القيم البورجوازية السائد وكان العالم الاخير هو الذي يعتمد
نخطة مشتركة بين القارئ والمؤلف والجمهور تحتكم الى قنوات أساسية ،
تنوع المداخل اليها حسب وجهات نظر الروائي كما سيتبين لاحقاً وعند
هذه الحدود يبدو القول التالي لفرجينيا وولف مفيداً في تلمس أحد مفترقات
الطرق في الرواية

«ان الاعتقاد بأن انطباعاتك تناسب الآخرين يعني
تحررك من حجر الشخصية وقيودها ان تكون حراً ، كما
كان سكوت ، يعني ان تكشف كل عالم المغامرة والرومانس
بهمة كتلك التي ما تزال تبقينا مسحورين وهذه هي
الخطوة الاولى في تلك المسيرة الغامضة التي برعت فيها جين
اوستن فثني ما تم اصطفاء القليل من التجربة ، وتم الايمان
به ، والخلاص منه خارج الذات . ليوضع بدقة في
مكان ، تكون (اوستن) حرة بعد ذلك في جعله داخل
ذلك الافصح الكامل الذي هو الادب
ولهذا نُبتلى بمعاصرنا لانهم توقفوا عن الايمان ، فأكثرهم
أخلاصاً سيخبرنا فقط عما يحصل له انهم يعجزون عن
صنع عالم لانهم لم يتحرروا من الآخرين ص ١٩٤»

ان انسجام الذات مع الخارج يوجد نمطاً من الايمان يمكن الركون اليه

هذا ما تخلص اليه وولف ، وهو ما لم يتحقق في القرن العشرين ورغم طبيعة الحركة السريعة في احداث القرن الماضي ومكتشفته الا ان هذه التغيرات كانت تؤكد في جانبها الاخر طبيعة العصر الاساسية اي الطبيعة المادية التي افصححت عن نفسها في ميداني الرواية ونشر العام فالرواية في جلها أقامت علاقتها الوثيقة مع الواقع ، بل أن مجادلتنا لأبد أن تقودنا الى الاعتراف بأنها كانت في نشأتها ومراحل نموها الأساس مرهونة ومقيدة بالزمن ببعده التسلسلي - التاريخي !

حتى اننا لابد ان نقر ما ذهب اليه أياوات في أن الرواية في نشأتها كانت اعلاتاً عن تغير المجتمع ورؤيته وتقاليد

فالانماط والقيم الاساسية التي احتكم اليها (الادب الكلاسي) والاتباعية الجديدة في نهاية القرن السابع عشر تعني ضمناً الخلود الى الثواب والأعراف ، وهذه الثوابت تعني أيضاً الغاء للزمن التعاقي فالأدب الرفيع يستند الى قيم أساسية لا يحتاج الكاتب الى غير وضعها تحت تسمية ما يفضل أن تكون هي الأخرى «كنايات». ولم تمت هذه النظرة في القرن الثامن عشر كما تشير آية قراءة لفولتير أو لجونسون فالقاري يعرف (كاندو) . ومعناه ، كما يعرف (راسيلاس) ومغزى وجوده فالفرد لا يعني شيئاً بعد أمام هذه الثوابت والمعاني الأساسية التي عبرت عن نفسها في أفواه «أنماط» روائية يعوزها البناء والوصف الشخصي ، ناهيك عن العمق النفسي للسلوك لكن المجتمع المدني أخذ يشهد حركة مختلفة بين الكتل والأفراد ، وأصبحت العادات الشخصية و الأخلاق والمشكلات الاجتماعية بارزة

وظهر الأفراد في حركة أخرى يتوزعون بموجبها حسب اهتماماتهم واختصاصاتهم كما أن تجربتهم ليست نمطاً متجانساً أو ثابتاً هكذا جاءت الرواية الاجتماعية على هامش اعتراف (سوفت) باستحالة سيادة الرؤية الملحمية في عالم أنقلب منذ (النهضة) ليشهد حالة أخرى تسخر من كل ما

هو (ملحمي)

لكن الأقران بالتغير يعني اعترافاً بالأنحدار: فالزمن هو السيد الذي يعجز البشر أمامه ولا بد للرواية أن تعد العدة في هذا السياق وإذا كان الشعراء قد أوجدوا علاقة أخرى مع الكون . فإن الروائي أثبت اعترافه بالتغير في تنوعات مختلفة جعلت بعض النقاد المحدثين يطلقون على هذا النوع تسمية (النوع المتغير) هكذا خصه كاتب شاب انذاك هو (الان كندي) بكتاب عنوانه (الذات المتغيرة) باحثاً في حيثيات التنظير الأرسطي عن أسس يعتمدها في مجموعة تطبيقات تجادلت معه بشأنها عندما كنت في جامعة دالهوزي

لكن الروائيين سبقوا النقاد اذ كان الذهن الغني لشارلز دكتر يزخر بالغريب والمألوف . ويضج بطاقة غريبة وإيمان عميق وبأسى شديد وحلاوة روح فكهة فالذين لم يعترفوا بالتغير يضطرون الى خلق عالم خاص من الوهم يخفون فيه الساعة عند اللحظة التي توجت آمالهم الدنيوية في يوم ما هكذا كانت ساعة الانسة هافشام تجميداً ذاتياً للزمن الذي مضى مختلفاً غير عائب إنه الزمن المتغير الذي يجعل (بب) في رواية دكتر الرائعة (الآمال الكبيرة) يتعالى على الآخرين لا لسبب غير الغنى المادي الذي عمه بالرخاء فجأة بل انها المفارقة الساخرة التي أعتمدتها الرواية التي تعيننا على استيعاب علاقة الروائي بالزمن والمجتمع فـ (بب) يتعالى على رب نعمته ، ماكوج ذلك السجين الطريد الذي ساعده بب عندما كان طفلاً قبل أن يعرف سر المال الذي آل إليه فالمال الذي أصبح (روح) المجتمع المادي وأساس أخلاقياته قد يأتي من مصادر مختلفة ليست أكثر نبلاً من ماكوج الذي تجاوز ماضيه بالعيش من أجل قضية . هي أسعاد (بب) وتحدي المجتمع وقيمه لاثبات أنه يقدر على خلق (متنفيذ اجتماعي) شأن الذين يسكون دقة الحياة في مجتمع الوفرة أي إن ماكوج اعتمد قوانين الطبقة

الوسطى وقيم الكنيسة البروتستانتية بشأن السعي بعد جميع المال
وليدحض في آن واحد القوانين المظهرية المؤمنة بالأخلاق وحده والدم التي
أخذت بالأخسار أمام قيم بديلة بعضها مزيف ودمعري يص
لك ما كوج أنتصر على المجتمع وعلى الزمن التاريخي بين كذا نسيج
العكيبوت المتشرف في غرفة الانسة هافشام أعلننا عن تصرف هذا الزمن الذي
حرصت الانسة هافشام على الانتقام منه في شخصية ستينر دون طائل
وستكون العلاقة مع هذا الزمن وثيقة طيلة القرن التاسع عشر؛ حيث
تتجه الفلسفة أساساً وجهة وضعية ونفعية في آن واحد . وتصبح قيمة الفعل
أساسية في الحركة الكلية للمجتمع الأوربي فعدا جانبه الحيائي يصبح
الفعل الاساسي حلقة في (سلسلة الوجود) فكل فعل سبب و نتيجة
وهكذا يظهر ليعري شخوص جورج اليوت في «مدل مارج» كما
سيظهر «هيشكلف» ليحقق انتقامه في «مرتفعات وذرغ» بينما كانت روايات
«بلزك» تفرق الزمن بالتزويج الفردي الطاغوي في ملاحقة القوة والمال والمرأة
فالزمن هنا يكتسب بعده النفعي ويصبح سلماً للصعود . يتسابق
عليه أفراد بلزك شان بيكي شارب عند ثاكري
والزمن في مثل هذه الحالة ليس زمناً مقدساً فهو شاخص في الذهن
على أنه المطرقة الدائمة للتذكير بالقيم المادية السائدة التي كان بعض الكتاب
شان فلوبير ودكتور يسخرون منها بينما كان مردث يبصر الزمن على أنه حركة
داثيرة نستعد فيها المواصفات الثابتة للبشرية شأن تلك الأناية الطاغية التي
حلت في (ولي) . وجعلته يرى نفسه ثابتاً زمناً ومكاناً تحيط به الأجرام .
وترعاه أنه يغلق ازاء الزمان والمكان أنغلاقاً كلياً لا يتحقق فيه الأنصال
والتواصل
هنا يعود مردث بالملهاة الى جذورها في توخيها لكل ما هو ثابت مهما
أفرز الكاتب فيه من معانٍ مستجدة تنطلق من عالم اليوم

ولعل نزعة التأصيل الانساني هذه للفعل البشري وللمشاعر البشرية هي التي تتجاوز (الزمن) بمعناه التعاقبي المحسوب بالدقائق والساعات في نمو متلاحق متصل

فلم يكن هاردي وحده الذي أنتق (هنجر) و (تس) و (جود) في رواياته لكي يؤكد السمة المساوية للوجود اذ بدا الصراع بين الافراد وطبقات والاطراف الدولية والقومية في منظوره بعضاً من صراع عام غير متكافئ ؛ هو صراع الانسان ازاء قوة أعنى منه غير عابئة بوجوده . فإذا عُدت الداروينية الانسان الى حلقات متصلة في زمن متدرج نام كان مثال هاردي يصابون بالهول ازاء هذه الحتمية التاريخية . وتتكون في رواياتهم رؤية أخرى تعترف بهذه الحتمية من جانب وتلغيها من جانب آخر من خلال الاحتكام الى مبادئ المأساة الاغريقية في صراع الانسان مع تقدر فشخص هاردي يعانون من ضعف ما لكنه ذلك الضعف الذي يمنح شخصهم بعضاً من البهاء والحياة . ويجعل حياتهم ذات قيمة واضحة تتأكد من خلال صراعاتهم مع تلك الارادة الغامضة التي تدفع بهم الى المزيد من الاخطاء والعثرات

وستتكرر نزعة العودة الى الاصول الانسانية متوحدة مع التجربة المثيرة للذهن المبدع ثانية عند همنغوي وغيره فالعودة تلغي ذلك الزمن ، وتجعل من هذه الاصول أساساً تتوقف عنده حركة الساعة ويتجمد عنده الوقت . ليكون رؤية فلسفية . أو زمناً آخر تلتقي فيه البشرية بمعزل عن التفاصيل اليومية التي أغرقت الرواية في لحظات انهارها بالتوسع المدني فهذا بحار همنغوي يبتدئ همهم بعدما حال النحس بينه وبين الصيد مدة ٨٤ يوماً وقرر ان يبتدئ الرحلة في عرض البحر وبدل ان تتحول هذه الرحلة عند همنغوي الى نمط من المغامرة والتحدي ، توحدت في ذهنه مع الاساس الاسطوري للرحلات . وأصبح سانتياغو تكراراً ليوليسيس ، يمتلك الحلم

ليشحن مسيرة الواقع وتدفعه لارادة تأكيد مهنته بعيدا عن الثمار المادية فالارادة تلغي الوقت . شأنه في ذلك شأن حرم وهذا لم يكن سانتياغو يحلم بالمنزل و المرأة تماماً كما كان يوسيس ولم يكن يطمح الى العوده غائماً بل كان همه تأكيد ارادته أمام ذاته أولاً . وأمام الآخرين ثانياً فالفعل الانساني يكتسب أهميته الدائمة من خلال معناه ومعزاه ، وليس من خلال ثماره المرهونة بالزمن المادي وستكون المعارف دافعاً آخر للروائي للركون الى (الذهن) والتخلي عن الخارج . فما كان مستحوذاً على انتباه بلزك وتولستوي ودكتور من تفصيل خارجي يحيط بالشخص وافعالمهم كان مبرراً في حينه رغم ان ميلفل رأى الرمز (الاسطوري) والديني أقدر على تمثيل الواقع ومشكلات الصراع الاساسية لكن اتجاه ميلفل وحيد وعميق شأنه شأن ذلك الحجر الذي القى به (ادغار الان بو) في بركة الواقعية العقلانية الراكدة وهو يختزل حاضر عائلة أشر بماضيها . وينقل الحدث كله الى خانة الحلم والهوس دون أن يغلق بوجه المراقب نافذة الواقع وعندما سادت المذاهب الوضعية . والحمية التاريخية . كان لابد للروائي من معاينة واقعه بتفاصيله ومعايشة هذا الواقع مادام يتسبب في الفعل والنتيجة ضمن القياس الحتمي فالجبل الذي يتدلى مصادفة في (اولفر توست) سيكون هو جبل «المشنقة» الذي يلتف أيضاً على رقبة (بل سايكز) . لكنها الصدفة التي تخدم حتمية اخرى تقرن بمنظور المجتمع للعدالة

أما ازدياد المعرفة من جانب . والاحساس الطاعني بعزلة الفنان من جانب آخر فقد قادا الى تلك المساحة المهمومة من الذهن البشري التي تجتمع فيها في لحظة واحدة مجموعة من الاحاسيس والتجارب تفتتح فيها العين الداخلية لاقطة وواعية مسجلة ومتأملة لحظة اطلقت عليها فرجينيا وولف (اللحظة المسحورة) بينما لم يعد الفعل وحده محركاً للزمن الروائي ،

عندما وجد الفنان نفسه أمام تغيرات هائلة ادهشته واربكته ، وجعلته شبيهاً بسبتمس وارن سمث الذي عاد من أهوال الحرب الكونية في رواية (السيدة دلوي) فمأرسة الفعل الاعتيادي اليومي لاتعيد اليه الانسجام مع العالم الخارجي ، شأنه في ذلك شأن الروائيين أنفسهم الذين انفرط عندهم الحس بالانسجام ، واخذوا يبحثون مجدداً عن (معنى) وقيمة للوجود ، كما بحثوا في اشكال تقدر على احتواء :

«حس شخصي بالمعتقد يغري القارئ عند القراءة عبر اعتماد وسائل الشعر الغنائي وبناء نمط من الحوادث المشحونة بالرمزية و احلام البقطة موضوعة في نثر لتلميحاته وضغوطه الايقاعية القدرة في أن تعيد الى القارئ المجرب الحس بالاهمية التي تنبعث منها رؤية المؤلف»

— كما يقول ديفد ديجز (ص ٥)

ولعل التلميح الى اقوال فورستر ولورنس ولوكاش بشأن صدمة «الروائي» أولاً ، ومعنى الزمن والنص ثانياً ، يمكن ان يقربنا الى ما نحن بصدد

فالتغيير الذي اعقب الصدام الكوني وعاصره ، والذي اذهل «وارن سمث» في «السيدة دلوي» ودفعه الى الجنون والانتحار اصبح مرادفاً للرعب . انه الرعب الذي بلغه كيرتس في (قلب الظلام) ، وهو ذلك الحس الغامض الذي يكتنف (الغابة) رمز النفس المأزومة في تلك الرواية كما انه هو الضباب الذي يغلف لندن ويتوزع في شوارعها وهو نفسه الذي يدفع الكتاب الى البحث عن معنى ، أو عن (اهمية) وليس في العالم الخارجي ، بل في عوالمهم الذاتية مادامت مرتكزات العلاقة مع الخارج قد نالها مآلها في ظل الحروب والتغيرات والاكتشافات كانت تلك الصدمة اساسية في التكوين الذهني الاوربي .

اذ مهما بدت السوات السابقة غارقة في «الانحطاط» لا محضة
استراحة يحن اليها الروائي الأسبق يقول الروائي اي ام فورستر في تعبيره
عن هذا الحنين مشدوداً الى رواية هوزمان (أغوز)

انه كتاب تلك المرحلة المباركة الذي اذكركه احسن من
سواه انه متنفس عالم عاش من أجل احساسه متجاهلاً
الارادة انه عالم (شخصية الرواية) Des. Esseintes .
هل كانت مرحلة منحطة ؟ نعم والحمد لله نعم فقد كان
هو ثانية آنذاك مخلوقاً بشرياً يمتلك الوقت ليشتعر ويجرب
مشاعره . ليتذوق ويشم ويرتب كتبه ويعد الزهور .
ويكون انانياً وكما هو^(٢)

فالتدقيق والتغير المتصل افقدها الحس بأهمية الحياة الجديدة . او
جدواها بينما كانت «صدمة» المدينة في ظل التغيير هي الأخرى عنيفة تثير
في الذهن الابداعي مقارنة دائمة بينها وبين المهول والمرعب والقذر فهي
مدينة كونراد و البوت . والتي يصفها لورنس في Kangaroo

انتهى العالم القديم في ١٩١٥ وانهارت روح لندن
القديمة في شتاء ١٩١٥ - ١٩١٦ اندثرت المدينة ،
بشكل ما ، لم تعد قلب العالم ، واصبحت دوامة العواطف
المحطمة ، والغرائز الجنسية والامال والخاوف والرعب^(٣)

وترددت المفردة الأخيرة في أكثر من مكان ، على لسان كيرتس في

(٢) cited in G.H. Bantock, (The Social and Intellectual Background), Penguin
Book of English Literature, The Modern Age, ed. Boris Ford (Penguin, rpt. 1964),

٢١١. p.21.

(٣) Ibid., P., (Cited).

(قلب الظلام) . وفي (الارض الخراب) لاليوت فنذ بودليز (ازهار الشر) بدت المدينة الصناعية غولاً مربعاً (بأذرع ميتة) لدرجة ان باحثاً فرنسياً في هذا الموضوع هو (موريس ليلانو) أطلق عليها تسمية (المدينة الصحراء) ، ثم اسمها (مقابر التوازن) ، فهي تبدو في أغلب الشعر موطن «الوحدة» ، الوحدة السوداء المرعبة لانسان العصر الضائع بين الجمهور»

هكذا خصها أدوار غايد في مقالة بعنوان (المدينة في شعر زماننا) عرض فيها لأقوال بودليز واليوت و وولت وبيتان ومايكوفسكي ورومان رولان وفيرهارن و جول رومان فدالة المدينة في الشعر دالة، لا شعرية ، فهي الوحل والضباب والرتابة والآلية واذرع الحديد ، وكتل الاسمنت والحيوانات العارية والواجهات الفاغرة الخ لكنها لم تكن كذلك في لغة اندريه بريتون وصحبه السورياليين فهم يرون فيها علامة حب لم يبلغه اولئك الذين شعروا بالدوار في زحمة المدينة وضجيجها ولا انسانيته. لكن الشيء الذي لا بد منه هو ذلك الاقرار الذي توصل اليه غايد في مقالته آنفة الذكر فهو يخلص الى ان الناس يستجيبون الى نزعة الهجائين والمتألمين ؛ فد (الشعراء الذين يغنون المدينة على هذا اللحن الحزين واليائس لهم حظ أكبر في التأثير على الناس»^(٤) كما ترددت مفردات أخرى لها علاقة بالشكل الذي يفترضه الرؤية الجديدة للواقع المتغير باستمرار هكذا كانت كلمة (هالة) و (نير) و (شعلة) و (شفاف) ترد باستمرار في كتابات وولف وجويس بصحبة الكلمات الدالة والرموز المختلفة للعرب هذا القاموس ضمناً عن طرائق

(٤) ظهرت مقالنا موريس ليلانو (المدينة الصحراء) وادوارد غايد (المدينة في شعر زماننا) في الانسان والمدينة في العالم المعاصر . تعريب كمال خوري عن الفرنسية (دمشق مطبعة وزارة الثقافة ١٩٧٧) الصفحات المؤشرة هي ٢٠٩ ٢٣٢

التجاوب مع المتغيرات . ويطرح ديفد ديجز ثلاثة اسباب للافتراق عن الرؤية التقليدية . كلها تتضمن احساساً مختلفاً بالزمن (١) تحطم الحس العام بالاهمية . الذي تحدثت عنه فرجينيا وولف قبلاً واصفة اياه بالتخطيط أو التشريع المشترك بين الكاتب والجمهور الذي يستند الى مجموعة مقبولات واعراف ورغم ان التخريج الذي استند اليه ديجز يمتلك قدراً من الصحة . كما تبدى من ملاحظات فورستر ولورنس ، الا ان واقع الحال يوضح الاتجاهات الشاذة المختلفة في هذه العلاقة وهي اتجاهات تأكدت عند عدد من كتاب القرن الماضي الذين تجاوزوا التسلسلية التاريخية ، بما يجعل التعميم المذكور بحاجة الى التعديل

فالرؤية القرية الى (الرومانس) في البنية تطرح بعداً آخر للعلاقة بين الزمان وحركة المجتمع ؛ اذ كانت شارلوت برونتي مثلاً تستجيب للمجتمع وتطرح فكرة بطلتها جين اير ، الفتاة المتمردة الساعية الى بناء ذاتها وكيانها في مجتمع قاس

لكنها سرعان ما أرادت الانتقام من المجتمع عبر اللاتيان يبطل من قصص الفروسية والرومانس . يستجيب للانوثة ويعترف بدهاء المرأة هكذا كان روجستر الذي لا يمكن ان يبدو طبيعياً بين رجال الطبقة الوسطى آنذاك فالزوج أو الحبيب هو المسيطر على المربية عادة ؛ فكيف به وهو يعترف لجين اير بالسيادة ؟ وتحاذلت الكاتبة دون وعي لتعرضه الى حادث يفقد فيه يده وبصره . وكان لابد لمثل هذا الموقف من أن يحيله ضعيفاً يحتاج الى تلك الفتاة العصامية الذكية

لقد كانت (الفرويدية) نافعة قبل ظهور فرويد في تكوين مثل هذه الرؤية ؛ لكنها رؤية لابد منها في مواجهة القيم والزمن لقد اخذ الروائيون من كارلايل نزوعه للاتيان برموز تلغي الزمن التعاقبي أو تؤكد حركته التاريخية ، هكذا كانت شجرته (اغدرزيل) التي تضرب

جذورها في الماضي واغصانها في السماء ، بينما كان رماد العنقاء ايذاً بالولادة الجديدة ، واذا كانت الرؤى والاحلام وسيلة الشعراء لتجاوز الزمن المادي ، فإن الرواية قبل القرن العشرين وقعت في حيرة خاصة تأكدت بذلك السعي الذي أبداه بترل للافادة من سيندر و دارون وهكسلي ووليم جيمز محتزلاً تحولات (ارنست بونتفكس) في لحظات تتحقق فيها العودة الى الماضي الانبل ، والاكثر نقاءً ، متيحاً للفنان - الروائي نفسه - الانتقام من (القيم المادية البورجوازية) التي اثقلته وأرادت تحويله الى هامش لحياتها العامة بينما كان (مورس) في روايته (اخبار من لامكان) يلغي المكان اصلاً ، ليقم في فردوس شاخص في ذهنه مداه المستقبل لكنه أيضاً افترق عن الرؤية الواقعية ، وبدا شخوصه مجموعة من (الانماط) و (المواقف) التي لا تغيظ جونسن أو غيره من اتباعي القرن الثامن عشر ، لو قدر لهم ايضاً تحقيق طفرة في الزمن لمتابعة كتابات لاحقيهم هكذا كان (الرومانسي - الثوري) يتصافح مع الاتباعيين الجدد في قضايا معينة انتقاماً من تلك السربة الثقيلة التي فرضتها البورجوازية على الادب بل لابد من ذكر تلك الشحنة العالية التي تجاوزت الاتباعيين الجدد مرة والى الابد لتعيد (الاسطورة) الى (الريف) وتبعث الحياة جديدة نابضة في فتيات وقتيان ورجال ، تلك الشحنة هي التي ميزت كتابات هاردي فأما كنه تختزل رمزاً الثواب البشرية ، وتعيد عقدة ذلك الصراع البشري مع الاقدار بعدما حولته (الواقعية) الى مجموعة صراعات اجتماعية (متزلية أو اقتصادية الخ) فلماذا يندحر هنجارد ؟ ان الخطأ المأساوي قد يتأني من لحظة انفعال أو خطيئة صغيرة ، لكنه متى ما تصافح مع الاقدار يقود الى سلسلة من الولايات التي تنتهي بالشخصية الواضحة ، صاحبة الموقف والقضية ، الى الدمار . وكان انهيار هنجارد مأساوياً كذلك شأن تس وجود . الخ ي ان الروائي الذي تعامل مع الواقع وطرح مشكلات الريف والمدينة ،

وطبيعة السوف تمكن ايضا من هذه الحيلولة. يكون هامشا
بورجوازيًا متجاوزا في لحظات التكتيف والرسوخ في الوعي والاسطوري
حدود الزمن التاريخي

(٢) اما السبب الآخر الذي يطرحه دييجز فهو مفهوم الزمن على انه (تدفق
مستمر) وليس مجموعة احداث أو نقاط متفرقة ويعيد دييجز هذا المفهوم الى
كل من هنري برغسن ووليم جيمز . بما يعني تواصل الوعي واستمراريته ،
وبما يتيح للتلميح الابداعي حركة حرة ممتدة في ماضي التجربة وحاضرها
واذا كان المفهوم قد تطور في (تيار الوعي) المعروف ، الا انه من الناحية
المضمونية قام في كتابات بتلر التي تأثرت كثيراً بتنظير هكسلي ودارون أي
أن (بتلر) طرح امتداد الوعي وتجاوز الزمن التاريخي في روايته (ايرون)
و(ارنست بونتكس)، وهو أمر لم يعرض له دييجز لكن دييجز يعتمد على
اجتهادات فرجينيا وولف التي رأت هذا (الوعي) مجسداً نصاً وروحاً عند
مثل الروحانيين، أي جيمز جويس تقول في مقالها عن (الرواية الحديثة)
المنشورة في عام ١٩١٩

« على خلاف الروائيين الذي نطلق عليهم ماديين ، فإن
جيمز جويس معني بالكشف عن الومضات المتقطعة للوهج
الداخلي الذي يطلق اشاراته عبر الذهن ولكي يبق عليها
يهمل بشجاعة كاملة كل ما يبدو عرضياً سواء كان احتمالاً
أو تماسكاً أو أيّاً من هذه العلامات الدالة التي ساعدت
الأجيال، في اسناد مخيلة القارئ كلما أريد منه تصور ما لا
بمقدوره رؤيته أو لمسه»

و (الومضات المتقطعة للوهج الداخلي) - تختلف كثيراً عن (اللحظات
السحرية) عند فرجينيا وولف ، وهي ذاتها التي تلمح الى (الدفق المتغير)
حيث يتبادل الشخص والزمّن مواقعهم في تكوين البناء الهيكلي للرواية ،

فيتداخل الفعل بالتفصيل ، والرأي بالتأمل ، لتؤكد البنية في مسار آخر لا يعتمد هيكل الحدث المادي ، أو الترتيب التعاقبي ، بل يقوم على رؤية تزداد كثافة ومعنى من خلال هذه الومضات المتقطعة أولاً لكنها الومضات المستندة أساساً الى عمق آخر في الوعي وهكذا كانت الرواية عند وولف وجويس تعتمد بعض الزمن التاريخي لتحيله ثانية الى مجموعة تجارب واستجابات ، واحدة تقيم فوق الأخرى ، متصلة بها أو مانحة أياها معنى جديداً ، أو لاغية اشكالياتها في لحظة توهج تمنح الذات تحررها من جانب وتعيد صياغة التجربة كلياً من جانب آخر وقد تتأق لحظة التوهج عند جويس مثلاً من معاينة نقطة ماء ترشح من اناء ، أو من مراقبة فتاة كالطير ، أو من صوت ينادي من حيث لا يدري فمجموعة الاشراقات التي تتأكد في هذه اللحظات تنمي التجربة وتضيف اليها دون الحاجة الى الحدث المتسلسل. ورغم ان جويس لم يهمل مطلقاً النمو التاريخي لستيفان ديدالس ، لكنه بلغاً الى هذا الشكل في بحثه عن معنى ومغزى بعدما انفرط ذلك الاطار التقليدي وبدا البحث عن (الروح) لازماً في ظل حضارة ملغومة بالزيف والدمار كما سيتأكد لمارلو في (قلب الظلام) ، رواية جوزف كونراد لكن (الدفق المتغير) ليس لازمة جديدة للذهن الثقافي ، كما طرحه دييجز ، بل أصبح ضاعطاً في العقود الأولى اثر الحرب الكونية أما الاحساس المتزايد به فقد ميز حركة الثقافة في النصف الثاني من القرن ، عند آرنولد بجاصة ، ليتأكد في ظهور (الانطباعية) عند بيتر والفرنسيين . بل ان أية مجادلة تنكر لسعي آرنولد تهمل في الواقع اسهاماً أساسياً في تطور الحس الضاعط بالزمن فتحت تأثير الاهتمام الفلسفي الالماني بجاصة كان آرنولد يطرح بالحاح قضية Zeitgeist - روح العصر ؛ وحاول ان يبيني جدله النقدي في ضوء هذه العلاقة في سلسلة مقالات نقدية احتوتها مجموعاته الأولى المعنية بمعنى الشعر ، ودور النقد ، ومكانة الاكاديميين . الخ كما

أنه طرح المشكلة الضاغطة في الشعر : ولم تكن قصيدة (ساحل دوف) إلا واحدة ذائعة بين هذه ، لكنه تناول المشكلة عند بحثه في (الادب والعقيدة) ، مشخصاً مكانة الشعر في عالم المستقبل . ومنهياً إلى انفراط الحس بالديمومة والخلود في ظل واقع الحياة . وداعياً إلى المعادلة الأخرى التي تلغي التغيير أو تواجهه . أي تحويل الشعر إلى ديانة عصرانية تحقق الصلاح وتمتد إلى الذوات الداخلية للبشر ، ولهذا يستغرب المرء عدم العودة إلى مثل هذه الآثار عند الحديث عن (الزمن في الادب) فرغم أن هانز مايرهوف يتناول هذه المشكلة في كتابه بالعنوان المذكور (بيركلي مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٥٥) . إلا أنه لم يبحث في الإضافة المذكورة التي خصها أرنولد بدراسات مفصلة في (الادب والعقيدة) و (الله والتوراة) لكن مايرهوف يطرح رغم ذلك ثلاثة أسباب وراء الحس الضاغط بالزمن في العصر الحديث

- (١) «الانحدار الحاد أو الانهيار المطلق لبعد (الخلود) أو الديمومة التي كانت بعضاً عضوياً للصورة القديمة أو الوسيطة للعالم والانسان»
- (٢) «اعتماد الزمن المتري الكمي في العلم الحديث»
- (٣) الاتجاه لرؤية الحقيقة على أنها «من فعل الزمن أو المجرى التاريخي» ، كما يعرض لذلك ولیم تي نون في تناوله لرأي مايرهوف أي أن الآراء الثلاثة تتفق جميعاً في التعامل مع العالم المادي ومركزاته على أساس أنها قادت إلى اهتزاز العلاقة بين الإنسان والمحيط الخارجي بعدما تهدمت قيمتها الأخلاقية أمامه كما أنها تعني ضمناً لزوم بحث الروائي عن أساليب وطرائق بديلة تتيح له فرض رؤية جديدة على «واقع» نسبي أو محدد^(٥)

(٥) يراجع حول موضوع النظرة التاريخية والدينية للزمن بحث ولیم تي نون الرائع (الادب الحديث والحس بالزمن) الذي ظهر أصلاً في مجلة فكر بالانكليزية (العدد ٣٣-١٩٥٨) .

٣) اما النقطة الثالثة التي خصها ديفد ديجز بالذكر ، وتستدعي مناقشة هي
لأخرى ، فتعني بموضوع الوعي فهو يرى ان مفهوم الوعي كما طرحه فرويد
ويونغ يفصح عن استمراريته وتعددته عند الفرد والعنصر . كما انه يؤكد
جوانب (الفرد) و (النسبية) و (الغربة) في معنى الوعي اذا ما سمح للمرء
سهجة ما جاء عند الناقد المذكور (ص ٨) .

فكل شخص سجين وعيه الخاص ، رغم ان هذا الوعي ليس مقطوعاً
عن ماضي الفرد وطبيعة نشأته وتكوينه وارتباطه بالبيولوجي بغيره . ولهذا لا
يبدو الوعي المواجه (أي وعي الآخرين) صحيحاً ، كما لا يمكن لردود فعل
لآخرين ازاء تفكير المرء ان تكون دقيقة في الاستجابة والاستيعاب مادامت
تنتقل من تكوينات مختلفة هي الاخرى . ولهذا لا بد ان تبدو (العزلة) - أي
عزلة الفرد - واقعاً وحقيقة بعدما تحطم المعيار أو العرف المشترك . ويطرح
ديجز مساعي الروائيين المختلفين للآتيان برواية ذات معنى ، همها الخروج من
مأزق ، واسباغ (اطار) مقبول على العلاقة بالآخرين

ومن هذه الزاوية فقط ، زاوية دعر المثقف الاوربي ازاء دفع التغير ،
يمكن للمرء ان يتفق مع لوكاش في (ان الحياة الكلية الداخلية للرواية ما هي
لا صراع ضد قوة الزمن) ، أي انها محاولة مستمرة لقهر الزمن التاريخي
وهكذا تأتي الذاكرة ، وتنوعات العودة الى وراء ، واحلام اليقظة ،
والومضات المتجاوزة للزمن التاريخي بمثابة مبتكرات جديدة أمام الروائي

»واعيد نشره في (Theory of the Novel, ed. Philip Stevick (N.Y. Free Press, 1967).

(pp. 280-311)

اما الإشارة الى مايرهوف فقد وردت على الصفحتين ٢٩٢-٢٩٣
ويراجع بشأن العلاقة بين الزمن والنظرة الى الشكل بحث أي . أي . منديلو (مكانة الحاضر
في الرواية) في المرجع اعلاه . ص ٢٥٥-٢٨٠ ، وهو بعض من كتابه (الزمن والرواية) -
سندن ١٩٥٢

للخلاص من ذلك التسلسل التعاقبي الذي فقد معناه ويحق لولتر بنجامين وصحبه من مدرسة فرانكفورت القول بان (الاستدكار) يقرن بالروائي ، على خلاف المشاهدة المقرونة بالحكاية والروي^(٦) فلنأخذ مثلاً (الشيخ والبحر) لهنمغوي فالذاكرة ليست سناً اعتيادياً للروائي بل هي عدته التي تمنح (الشيخ والبحر) بعدها الآخر الضارب في عمق العاطفة والتقوى والحب الانساني ، اي في تلك المواصفات التي جعلت سانتياغو الانموذج الانساني المتكرر والكبير . وأكدت اهمية الحياة من خلال معايشة البشر الاعتياديين الذين يحملون قضية عظيمة . اذ كان سانتياغو يستعيد في احلام يقظته كل ما كان مشرقاً وبسيطاً وقريباً الى الطبيعة وكانت الابتسامة تتلاعب على شفثيه اعراباً عن ذلك الصفاء الروحي المتحقق في فردوسه المفقود

كما ان هذه الذاكرة أتاح للروائي تنمية شخصيته من خلال تحويل الحلم والذاكرة الى دافع ومشجع يوصل الماضي بالحاضر . مضيئاً اليه ومضة

(٦) يستعين وولتر بنجامين ببعض تنظير لوكاش (نظرية الرواية) في تأكيد تفرقه بين (الروي والرواية) في مقال ذائع له في مجموعة (اضاءات) وتمثل المقالة بعض تجاربه مع مدرسة فرانكفورت في الفلسفة والثقافة واشتملت عليها مجموعته المطبوعة في ١٩٥٥ (بعد وفاته خمسة عشر عاماً) وهو يرى في هذا البحث المستمر عن معنى «ليس أكثر من تعبير اولي عن الحيرة التي يرى القارئ نفسه فيها عندما يبحر هذه الحياة المكتوبة» . اذ ان (ما يجلب القارئ الى الرواية هو الأمل في تدفئة حياته المرتجفة بموت يقرأ عنه)

Critical Sociology, ed. P. Connerton (Penguin, 1976), pp. 291—92, 293

لكن هذا المدخل النقدي يختلف كثيراً عن (رؤية) جويس و وولف وغيرهما فالقارئ والنص مختلفان عند بنجامين كما هما عند لوكاش وهناك علاقة وعي منفرط بين الاثنين . بينما ترى وولف الرواية على انها المشاركة في الوعي . المشاركة في وعي الآخرين تقول على لسان السيدة دلوي وهي تأمل الموت (اي موتها هي) لربما تصبح «بعضاً من الناس الذين لم تلتق بهم اطلاقاً . مسجاة كالضباب في وسط الذين تعرفهم أكثر . يحملونها على اغصانها وهي تبصر الاشجار حاملة الضباب . لكنها تنتشر بعيداً تماماً . تنتشر هي ذاتها . تنتشر حياتها» .

اسطورية تعيد الى اذهان القراء يوليسيس بجده وجهده وارادته ومثابرته لكنه ليس التعامل مع الزمن او المجتمع الذي يحتاج وحده الى المعالجة والمناقشة ، لا سيما ان العلوم الجديدة ستطرق ابواب الرواية وتثير لدى الروائيين مختلف الاهتمامات الاسلوبية والمعرفية كما ستوجد عندهم حساً آخر بقيمة العمل الفني الذي لم يريدوا له ان يكون معرفة دونية لتسلية البورجوازية، كما فعل وايلد وجيد ثم جويس ووولف وغيرهم

اذ كما يشير احد منظري الرواية في القرن التاسع عشر . وقبل جيمز بيقود، كان الحسن يتزايد بطبيعة الفرد وقيمته ومسعاها بما يجعل الرواية اكثر التصاقاً بالواقع واكثر تعبيراً عن اناس معروفين ضمن حركة معروفة هي الاخرى . وهكذا كان (رسكي) يدخل ميدان النقد ليضع بعض التعابير الجديدة بخصوص الافراد والشخص والبطولة والديمقراطية وزاوية النظرة انه لم يذكر الاخيرة بهذه الصورة لكنه نبه الى تداخل اسلوبي السرد (والدراما) في الرواية لضمان تمثيل ادق الشخص . فالديمقراطية اتاحت هذا الاعتراف بالفرد تماماً كما أدت من الجانب الآخر الى وجود امثالية واسعة ورضا بالذات اصبحا مثار سخرية ماثيو ارنولد ومحط انتقاد مردث كما تبدى في روايته (الأناني)

ومهما يكن فان هذا الواقع دفع الروائي الى تعددية الطرح وتنوع النظرة مجعماً من ذلك الصوت العلم المطلع الذي اضطر فلوير الى التنبيه الى عدم جدواه في العمل الفني الذي يحتاج الى حضور غائب في الخلق ورغم ان رواية الكاتب الامريكى هو ثورن (الشارة القرمزية) لم ترتق الى هذه المطالبة الا انها من جانب آخر جعلت قضية هستر براين هي نحك الذي تنفحص بموجه العذاب النفسي الرهيب الذي عانى منه الكاهن دمسديل بصفته مرتكباً للآثم ورجلاً مؤمناً بموجب مكانته الدينية في آن واحد وأصبح هذا العذاب النفسي ضرباً عالياً في الأداء الفني . حال دون

الحاجة الى تدخلات الكاتب المستمرة

وعندما صافحت الرواية العلم ، لاسيما علم الاحياء بالصورة التي تناولها سبنسر ودارون وهكسلي كانت العلاقة بالزمن تتخذ بعداً آخر اساسه (الوراثة) فالطفرة تعترف بالزمن التاريخي وتلغيه في آن واحد فالزمن الساعاتي ينفرط أمام هذه الطفرات ، لكنه يتأكد ايضاً في السلالة واستمراريتها ، الأمر الذي يعيدنا ثانية الى ميدان (الثوابت) بتنوع جديد يتبعد عن القيم والانماط (الكلاسية) من جانب لكنه يحجم الاختلافات الفردية مجدداً بعدما اتاحت الديمقراطية لها التباين والتنوع من جانب آخر ، هكذا افصححت روايتا بتلر (ايرون) و (ارنست بونتفكس)

وقد يتجدد بعض هذه الاهتمامات في القرن العشرين ، كما قد تتم تنشئة بنى روائية جديدة ، كما سيبتين في الدراسات اللاحقة ، لكن الأمر الذي لابد ان يتكرر في ذهن القارئ هو ان البحث المتصل في هذا الميدان والتطبيق فيه يؤكدان استنتاجاً واضحاً ، هو ان من الصعب اطلاق احكام نهائية حول طبيعة الضوابط العامة لحركة الرواية ونموها فما دمتا نعرف بقدرة هذا النوع على التغير والتنوع ، عند ذلك يتحتم علينا ان نراه في أبرز نتاجاته ضمن جدل العلاقة المختلفة والمتفقة لا مع الواقع وحده ، بل مع المزاج الكلي الذي يتكون بين الواقع والكون ، بين المحلي والعالمي ورغم ذلك تتأكد اهمية النقد لا في تقديم التطبيق الأدبي وحده بل في تكوين بعض الأطر الأساسية للتفسير التي تمنح القراءة والرؤية الادبية خارطتها

الفصل الثاني

النوع المتهم : بين التلمية والمقتد

ان رواية القرنين الماضيين هي لازماننا اداة الخيلة الأبلغ اثرا -ها لم تكن عطا كاملا معنويا أو جماليا وبالامكان تعداد هئاتها وكيوانها بسرعة لكن عظمها وفائدتها العملية تكن في فعلها المنطرد لاشراك القارئ نفسه في الحياة الاخلاقية داعية اياه لوضع دوافعه تحت اخهر مقترحة له ان الواقع ليس بالشكل الذي صورّه له تعليمه التقليدي لقد علمنا كما لم يفعل أي نوع أدبي آخر سعة التنوع البشري وقيسته -ها الشكل الادبي الذي تمثل فيها متأصلة انفعالات الفهم والتسامح

لاينل ترلنغ

الخيال الميرالي - ٢٢٢

يكتب سدني موناس عن دستوفسكي قائلاً «ان الفكرة تمتلك عنده رداء محيطاً وشخصية بشرية»^(١) ويكاد التعميم ينسحب على قضية الرواية في دورة نهوضها واكتمالها ، حتى عندما تسنى لألن روب غرييه وساروت الانتقال بعيداً عن (الدورة التقليدية) بل يكاد ناقد الرواية يتوصل الى قناعة مطلقة تقول ان طرائق الانشقاق عن تلك الدورة وعن رواها جاءت بتنوعات أخرى لصيقة بمتغيرات العصر . اغنت قضية الرواية دون اجهاضها أما الهيكل العام فما زال البحث عن اطار نظام ما A Frame of Order قد يتنوع حسب رؤية الكاتب في علاقته بما هو سائد. لكنه قلما يتجاوز قطبي المعتقدين الاتباعي والابداعي في جدلية النمو الدوقي والمادي ، أي بين الايمان بالانسان العقلاني والانسان العاطفي ، بين The Rational Man و The Man of Feeling. فعقلانيو دستوفسكي يصعب ان يتحولوا الى آلات دقيقة ، كما يصعب على فرويديني وايلد أن يهجروا لعقلانية والواقع وكذلك أمر غربة كامو وهلع كافكا في عالم بدا أكثر سرعة واضطراباً مما يتسع له الادراك الشخصي بينما تجميء ظاهراتية الرواية الجديدة عودة الى غمط محاك خالص من التدخل الذاتي مستفيداً من البصرية ننافذة في عالم اليوم كل ذلك يتم في سياق البحث بين الادراك والعاطفة ، بين الفهم والانطباع ، بين الذاتي والموضوعي ، بين الانسان والخارج ،

ويقبس موناس عن بيرديايف قوله «ان دستوفسكي بحث في الحالات المرضية والتوتر النفسي الحاد ، في خاتمة الهاجس. واتكك في هذه المساحة يمكن للمرء أن يرى بأقصى الوضوح والفاعلية الآثار البشرية المترتبة على فكرة نفذت دون رحمة لغاية نهايتها المنطقية. ظهرت مقالة موناس بعنوان (حلم الحصان المذبذب) في خاتمة نسخة (المكتبة الامريكية الجديدة) للجرمة والعقاب (New York:1968) ترجمة سدني موناس للأنكليزية ص ٥٢٩

الاشارات لهذه النسخة الا عندما يشار الى اعتماد غيرها

وبينه وبين نفسه ، أو بينه وبين أكثر من ذات واحدة . وقد نذهب الى
ستندال Standhal وقبله الى دفو مؤلف روبنس كروسو وعمر بفولتير
وجونسن ، ونطوف القرن التاسع عشر حيث بنك وفووير وديكنز
ودستوفسكي وجورج اليوت ، ونقب في القرن العشرين بين كتابات جيمز
اللاحقة وفورستر وهمنغوي وفترجيرالد وغونتر غراس وفاولز وكراهام كرين
وجوزف كونراد لنرى ان قطبي المعتقدين ، الابداعي والاتباعي ، يتداخلان
 ويفترقان في سياق جدلية العلاقة بين الجنس الروائي وبين الوعي المدني
والحضري فالرؤية التي تملك الفنان قد تجد ضالتها في الخارج ، في البشر
أو في الاشياء ، ويمكن ان تنسحب الى الذات ، كما انها قد تشتت في عبث
فلسفي أو سوداوي ، لكنها لن تفرق عن الانسان في صراعه الدائم داخل
هذا الكون كما بدا منذ الوعي بتحولات العلوم وظهور الحضارة الآلية اما
التنوعات التي كثر الحديث عنها ، فهي تنوعات يحتملها هذا الوعي سلبياً
وايجاباً في البناء ورسم الشخص و اللغة ؛ بل انها اللغة ، اسلوباً وتركيباً
وتجاوباً مع مستويات الوعي والعلاقة بين الغام والخاص ، التي دفعت
العديدين الى الاعتقاد بان هناك مقومات اخرى ، غير اطاري المعتقد
الابداعي والاتباعي ، التي تكون هذا الجنس وتحكم حركته الاساسية
ورغم ان هذه المقومات تعني ضمناً الشخص والبناء واللغة والفعل بزمانه
ومكانه ، الا أن ركيبتها هي رؤية الكاتب ، أو معتقده الفلسفي ، ازاء
الواقع والكون . واذا كان فلاسفة عصر التنوير في أوروبا قد تميزوا بالانتقائية
العقلانية وركزوا على الثوابت مبدين شكوكهم في المتغيرات والعواطف ، الا
ان الرواية كانت تقيم علاقتها مع الافراد قبل أن يتجرأ الشعر على التمرد وخرق
الركائز الاتباعية . لكن هذا الجنس الأدبي المتهم منذ البداية بقي مشدوداً بين
(محاكاة الطبيعة البشرية) وبين اصطياد الشواذ والنكرات ، بين الانموذج

بشري والشخصاني المتفرد ، مثبتاً في تنوعاته انه (متلون)^(٢) فعلاً ، وانه قادر على الاخذ من الاجناس الأخرى ومن مكتشفات العصر ، بما يضمن له الاستمرار أولاً ويؤكد ثانياً ان الروائي يجمع معادلات الحياة بجهود في سياق التجاذب والتداخل والتجريب لنظرتي اتباعي التنوير وابداعي مطلع 'لقرن الماضي ولاحقهم اما التبسيط الساذج الذي اندفع بموجبه عديدون 'نطرح الرواية على أنها (انعكاس) مرآتي للفعل أو الواقع فلا علاقة له بهذا الاطمئنان لمكانة الرؤية في نظرية الرواية ، بل لا علاقة له اصلاً بالفن ولهذا كان اوسكار وايلد محقاً عندما قال في تقديم (صورة دوريان كري) ان الفن (يعكس المشاهد أو المتفرج وليس الحياة) فهو يرد بتطرف على الذين ارادوا تحويل الادب الى سلعة ، محاولاً ايضاح قيمة الادب الفنية في تمييزه عن الاهتمامات الاخرى ، منتقداً الطبقة الوسطى الساعية الى توظيفه وساخطاً على الذين يريدون تحميله ما لديهم من موانع تعوزها الرؤية الفنية الحاكمة التي تخلق النص دون أن تصبح مرضاً ذاتياً يلغي القيمة الانسانية للنص ، اي القيمة المتصلة بالثوابت التي تمنح الديمومة للأدب اذ مهما يقال عن انطباعية اوسكار وايلد الا ان اساسياته (اتباعية) ، تطمئن في التخريج النهائي الى ما كان يعلنه سليل الاتباعيين الاوائل . في اس البيوت في رده على ووردزورث ، فيذكر اوسكار وايلد (ان مبتغى الفن هو الكشف عن الفن وليس عن الفنان) . صحيح ان وايلد يندفع لاحقاً نحو تأكيد (لاغاثة) الفن ، لكنه يبتدئ دون تطرف لاحكام المسافة بين المؤلف والنص .

كان عتاة الاتباعيين اعداء ألداء للتشخيص ، أي لرسم الشخص .
بحكم اطمئنانهم الى مبدأ محاكاة الطبيعة البشرية . ولهذا تعني (الطبيعة

(٢) (متلون) أو (متقلب) Protean استخدمت المفردة للتدليل على استمرارية الرواية وتجديدها وتنوع اتجاهاتها بعدما كان فروستر وتولغ وقبلها في أس البيوت يتعنون موت هذا الجنس

البشرية) بالنسبة للدكتور جونسن ما جاء على لسان انموذجه عملاق في رواية (راسيلاس ١٧٥٩) فالشعر والادب معنى بالتأذج وليس بالتفاصيل^(٣) ولم يكن فولتير يشق عن (العقلانية) التي تبصر الانموذج وراء حركة الاحياء وتنظر الى المبادئ والافكار والصراعات بموجب جدلية الخير والشر لكن خطط المحاكاة البشرية ليس وحيداً بل ان الاطمئنان الأوسع (للعقلانية) - خارج المدار الفلسفي لمتنوري القرن الثامن عشر - توطد في سلسلة من الكتابات التي مهدت الى احتضان هذا الجنس الغريب بين الاجناس الادبية المعترف بها بين الاتباعيين الجدد في اوربا^(٤) فالذعر

(٣) وكانت رواية فولتير الفلسفية (كانديد) قد ظهرت في ذلك العام أيضاً يقول (عملاق) في رواية جونسن ان مهمة الشاعر تفحص الكائن لا الفرد وأن يلاحظ المظاهر الشاملة والسمات العامة انه ليعرض في تصاويره للطبعة كل ما هو ملفت من المزايا التي تستدعي الاصيل لكل ذهن وعليه اهمال التفاصيل الادق التي قد يلاحظها أحد ويهملها آخر . (راجع Rasselas نسخة A.J.F. Collins (London: U. Tutorial P.1966) . ص ٢٣

(٤) بخضر ريشارد ستغ العداء المستمر لهذا النوع الأدبي الجديد بقوله «ان الروايات في القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر تثير الشبهات على اساس آخر انها تبدو سهلة القراءة فأية مقطوعة أدبية تقدم متعة بهذا القدر بالنسبة لكولريج الذي كان يتمتع بالرواية كثيراً كما يتضح دون ان تستدعي الفخط على الذهن لابد ان تكون موحنة ذهنياً واخلاقياً واذا ما اسرف فيها كمتعة لابد ان تسبب في الدمار الكلي للقوى العقلية (العبارات الباهتة مأخوذة عن كولريج في مقالة شارلز باترسن)

“Coleridge’s Conception of Dramatic Illusion in the Novel.” ELH, XVIII

1951 . 123

اما السبب الآخر الذي يورده ستغ فله علاقة بالمفاضلة الاتباعية السائدة يقول «ان استخدام التبر بصفته شكلاً للسرد اقل مكانة من الشعر ساعد كثيراً في تقليل شأن النوع الادبي الجديد في مطلع القرن التاسع عشر عندما لم تزال فكرة مرتبة الانواع الادبية قوية تماماً اما التبرير الجمالي الاساس لهذا الهجوم فهو أن الادب العظيم يجب ان يعتمد على الحقائق العامة والانماط العامة وليس على التفاصيل الدقيقة

أي انه على سبيل المثال لا يمكن ان يكون واقعياً ولكن الرواية بطبيعتها تحجب المؤلف على محاكاة الزائل والمتغير:

من الانفعالات والعواطف وكل ما هو غامض في الغرائز والسلوك والحركة العامة للمجتمع مازال يقترن بدموية العصور الوسطى التي ارتدت عليها النهضة بقوة . ولهذا كانت رواية دانيال دفو (روبنسن كروسو ١٧١٩) لا تكتفي بالتبشير لوعي الانسان الابيض بإمكانية قهر العوالم الغامضة والانتشار فيها بل كانت ضمناً (عقلنة) لهذه العوالم وتنظيماً لها أي ان (العقلانية) كانت محركاً فعلياً في طبيعة التوسع الاستعماري في الخارج . قبل ان تنطرح في فلسفة منظري عصر التنوير بوضوحها المتعارف عليه ، تماماً كما سيطرحها علينا بعد قرابة قرنين جوزف كونراد على لسان مارلوفي (قلب الظلام) ، التي ظهرت متسلسلة اولاً في مجلة بلاكوود (شباط اذار - نيسان ١٨٩٩) فكل ما هو غامض يبقى مخيفاً لكن العقلانية تنبه الى انه سبق كذلك ان لم يتم قهره ، لتعمه انظمتها وقوانينها واذا كانت العصور الوسطى قد اندفعت بعواطفها ونزوعها الصليبي للانتشار والتبشير بالقوة . فان كروسو يطرح تجربة ما بعد النهضة في التوسع والانتشار^٢ فبالنسبة له ، كما هو الأمر بالنسبة لرؤية كاتبه وابناء جيله ، هناك عوالم تدعوهم الى تنويرها وفازت افكارهم بهوى الفئة التجارية والشركات التي نمت في ظل النزعة العقلانية منذ النهضة ؛ فالتنوير يعني عند هؤلاء الشيء الاخر الذي ينتهي عند الاستثمار وتوريد الثروة والموارد والتوظيف الذرائعي للبشر والظروف وبتبسيط اشد يمكن ان تظهر دراسة لوك (مقالة في الفهم البشري) عام

► وكان ستغ قد أورد مقطعاً من اقوال جون ستورات مل في مقاله (افكار عن الشعر وتربعاته) يقول فيها (ان الرواية هي بالضرورة نوع أدنى لأن يعقلوها طرح الاشياء الخارجية وليس دواخل الانسان)

راجع

Richard Stang, The Theory of the Novel in England, 1850 – 1870 (London E.D. Jones, (Routledge's Kegan Paul, 1959), P. 5, 4.
ed. Critical Essays (London: 1947), P. 344

١٦٩٠ لتليها في عام ١٧١٠ مدّة بيركي (مبادئ المعرفة البشرية) وسبقتهما مقالات^(٥) كما تلتها أخرى كـ"فقد ظهور الرواية بمعناها الحديث". فـ"كروسو" فرض رؤية على عوالم الجزيرة التي لا تكن بمعزل عن البشر، بل إن آثار الأقدام الضخمة فجرت عنده الخس بالذعر. ودعته إلى الانتظام والحذر العقلائي. والقدم الضخمة هي الصورة التي تكونت في ذهنه لكل ما هو غرائزي وغامض وغريب. ووحشي أنها (رمز) العواطف والانفعالات السائبة التي تحتاج إلى الاحتكام من منطق القوة لاساسيات المشاعر الانسانية وهكذا تخلى عنها (فرايدي) في لحظة الاطمئنان للمشاعر الانسانية التي ابداه كروسو. وبكلمة أخرى فإن دانيال دفو لم يتعد كثيراً عن معتقدات العصر الاساسية، لكن رؤيته العفوية ستتحول إلى افكار، أو مجموعة افكار. تكون الحصيصة الذهنية للمشروع الاستعماري. فرغم أن مارلو في رواية كونراد (قلب الظلام) - مثلاً - يدين الاستعمار البريطاني على أساس أنه يعني استلاب أرض أولئك (الذين يمتلكون ملامح مختلفة أو أنواعاً مفلطحة أكثر من أنوفنا) لكنه يطمئن إلى تلك الفكرة الأولى التي مجدها قبله متنورو القرن الثامن عشر. أي فكرة (تنوير) الآخرين!! ولهذا تراه يقول إن هذا المشروع وجد خلاصه وفديته (في الفكرة التي تقبع خلفه. ليس دعوى تستدر العواطف. بل فكرة. وكذلك في الإيمان غير الاناني بهذه الفكرة أنها شيء تقيمه نصباً وتنحني أمامه. وتقدم له القربان).

(٥) يتخذ الربط بين فلسفة (التنوير) كما يسمونها وبين ظهور الرواية أكثر من بعد. بجانب المذكور أعلاه فهناك بعد جلي يتعلق بالرؤية العقلانية للظواهر. إذ يصير "لوك" المعرفة على أنها نتاج للانطباعات الحسية. بينما يجعل بيركلي الأفكار نتيجة للأنتطباع. وتنبثق المعرفة عند هيوم من التجربة. وهذا المدخل يقود ضمناً إلى ولادة الرواية من (التجربة) الحضرية. ومن الجانب الآخر. لانتفارق الرواية ميدانها الاجتماعي. إذ إن أناسها لا يتنامون خارج التجربة. بل يحبون في داخلها لي طرحهم الروائي الواقعي شخصاً متنامين. أما (الحكمة) التي يأتون عليها فلا مناص منها دون هذه الخبرة. ودون تلك الاحاسيس

أي ان فكرة التنوير لم تنعزل تماماً عن فكرة قهر الآخرين واستثمارهم واستلابهم مهما كان من أمر انسانية فلاسفة اوربا في القرنين السابع عشر والثامن عشر اما من حيث التطبيق الفني في الرواية فان هذه (العقلانية) المقترنة بعصر (التنوير) لم تلغ الاهتمام بالشخص الاجتماعي . أي المتمين للفئات الاجتماعية القائمة فعلى شاكلة فليدينغ وريشاردسون . كان ستندال يقدم تلك الحياة المختلطة ^(٦) التي تتأكد فيها المواصفات الاخلاقية والسياسية للسلوك البشري في عالم متغير . بل انه في شخص لوسيان لوفان Lucian Leuwen في الرواية التي تحمل هذا الاسم دفع شخصه في تلك النقطة الحرجة التي بدل ان تتحقق فيها الديمقراطية قادت الى ظهور السياسي المحترف . وتبلور المكيدة السياسية بحيث لم يعد حس الروائي الاخلاقي قادراً على ابتداء بطولة ما اذ كما يقول ريمون جيرو

(في شخصية لوسيان لوفان لدينا رجل كان يقدر على سلوك (بطولي) في عصر غير هذا ، وفي ظل حكومة غير هذه . أو حتى في ظل حكومة لويس فيليب ، هذا اذا لم تقده اطباع طبقته الخاصة وثقافته واسرته الى حالة تحول فيها البطولة الى شيء سخيف) ^(٧)

(٦) تبدو المقارنة بين ستندال وفليدينغ وريشاردسون مبررة لاكثر من سبب أولها اهتمام ستندال نفسه بفليدينغ اما السبب الآخر فهو ان الثلاثة كونوا رؤية واقعية للرواية . اذ اعتمدوا الافراد داخل الأحداث اليومية كما أكدوا على الظموحات المادية هؤلاء الافراد . كما انهم استخدموا جميعاً النثر التفصيلي الدال . لوصف المواقع والشخص والتفاصيل أو طرحها في سياق الزمن المادي. هذه باميل تعرض لشخص واحد في موقف حرج بينما جاء فليدينغ ليؤكد على العقدة وعلى الحوار في كشف الشخص . مع اهتمام اوسع بالنقد الساخر ، فالنقد الساخر ينه الى اختلال في القيم . والى مرونة اجتماعية عالية حول فليدينغ وريشارسون يمكن مراجعته . F.R. Karl , "Introduction" to An Age of Fiction (1964) .

(٧) ورد النص عند Martin Turnell في كتابه الرائع . A. : The Novel in France C N.Y. : Knopf, 1951 وكذلك في ترجمة نجيب المانع . ستندال مجموعة من المقالات النقدية (بغداد . دار الرشيد . ١٩٨٠) . ص ١٠٣ (الترجمة تتفاوت قليلاً مع النص اعلاه)

واذا كان ستندال يميل الى عقد مقارنات بينه وبين فيلدنغ فلا أنه يؤشر ضمناً لذلك الخط العام الذي يربطه بفيلدنغ والذي دفعه الى اصطیاد الموقف المتغير ، أو الساخر الذي يبدو فيه شخوصه كشفاً لهذا التغير في عصر التحولات الاجتماعية و الصناعية السريعة وما رافقه من تبدلات سياسية داخلية وخارجية ، لم يعد التأمل ممكناً وظهر المتسلق الاجتماعي والمحترف السياسي في مناورة مستمرة تتطلب اللباقة والنعموة والمعرفة اليومية وبالتالي لم يعد بالامكان الابقاء على تلك العقلانية وذلك الوضوح اللذين سادا في القرن السابق ، وهكذا كانت مسيرة شخوصه استيعاباً مميّزاً للأحتراف السياسي والمكائد وحب المال والتفكير الذرائعي وإذا كان ستندال محطة متميزة في أي جرد تاريخي للمعتقد في الرواية فلا أنه استوعب اتجاهات الكتابة في اطارها العقلاني ، والرومانسي ، وبقي جدل الاتجاهين واضحاً في شخوصه ، يتقاذفهم نزوع مزدوج نحو مسامرة الواقع أو تفضيل الرغبة ، لكنه نزوع حجم البطولة ، أو هزأها في اغلب الاحيان فالعوالم الغامضة أو السرية ، قرينة الغريزة عند الانسان وقرينة الكنيسة الكاثوليكية في التصورات الكنسية البروتستانتية عند السيدة رادكلف ولوس ومتورن في انكلترا وكريستوفر مارتن فيلاند في المانيا ، أمدت ستندال بذلك النزوع الغامض لدى شخوصه للمضي حتى نهاية الشوط في ذلك السياق الذي اسماه مارتن تيرنل (الامتداد) حيث بلوغ النقطة التي يبدو فيها كل شيء ايلاً للسقوط وإذا كان التفسير النفسي لفن الرواية القوطية صائباً ، فإن ستندال منح شخوصه بعضاً من ذاته ، فبدوا معزولين دون «مخرج مناسب لامكاناتهم الكبيرة» اذ كما يذكر تيرنل عن شخوص ستندال

«ان من شأن حساباتهم التي لا تصدق وادراكهم الحاد تماماً الذي يتمخض عن موقعهم ، تعريض شخصياتهم الى توتر لا يطاق لغاية الانتدفاع للتخلي عن عالم

الفعل حيث الانسحاب التام الى عالم التأمل^(٨)

هذا هو الامتداد الرومانسي الذي لا يتقبله العالم الجديد ، والذي سيكون موضوعه عشرات الشعراء والكتاب الذين عاصروه في العقود الاولى من القرن التاسع عشر أو الذين تلوه . هذا هو موضوع رائعة الشاعر آرنولد (امبدوكلس على قفة اتنا)^(٩) حيث يبلغ حوار الذهن مع نفسه حالة التوتر التي تفضي الى الانتباه أي ان موضوعه ستندال في هذا الاطار تقربه من ذلك الامتداد الرومانسي في الادب ذلك الذي جاء مع التوظيف الالمانى للروح الاسطوري حيث (ويلهلم مايبستر) وفاوست وبرومثيوس ، ومع انغار كيتس وشيلي في الميثولوجيا . ومع الانبهار المستمر للاحقيهم بكل ما يعني الاحتجاج على الضعف البشري ومع الاغتراب الذي واجه شخوص الرومانسيين في قصائد بايرون . وكذلك مع الحلم المتصل بالخلود بوجهيه المرعب عند ماري شيلي في (فرانكشتاين) أو الجميل الغارق في حب نفسه أو الشيطاني عند أوسكار وايلد في (صورة دوريان كري) وبعده توماس مان في (دكتور فاوست ١٩٤٧) فهذه التنويعات هي بعض ميسور من ذلك الذي يحتويه اطار «الابداع» منذ ان خرجت المعتقدات والأفكار سائبة بعدما كانت فكرة روسو عن انسان العواطف والمشاعر . الانسان الطبيعي قد أوجدت مكاناً لنفسها علي هامش

(٨) المصدر نفسه ص ١٦٣ ١٦٤

(٩) قال ارنولد في تفسير ابعاد هذه القصيدة من مجموعة ١٨٥٣ بعد ان نشرها في تشرين اول ١٨٥٢ انه يسمع فيها «شكوك هاملت وفاوست ويشهد تنبئها» كما يقول «لا استطع أن أخفي عن نفسي ذلك الاعتراض بأن خدمة الذهن تجمد العاطفة» قد (غلبة الفكر عند المفرط الحساسية والمرق وغير المتوازن أوجدت حالة من الشعور لم تكن قاعة في مراحل اقل تنوراً لكنها أكثر عافية وصحة لقد أوجدت إحالة حساً بالأحباط القانط حساً بالضجر والسأم) ولهذا كان (امبدوكلس) يترق للموت (ليتوحد بالكون الذي انقطع عنه تماماً بعدما بالغ في جانبه البشري) تراجع هوامش Kenneth Allott في The Poems of Matthew Arnold الصادر عن (London: Longmans, 1965)

التشدد العقلافي

لكن القطب الاقوى الذي يشد تفكير ستنال هو ذلك الاطمئنان
الواثق للعبقريّة ذلك الاطمئنان الذي يشخصه مارتن تيرنل في دراسته
لرواية (الاحمر والاسود) فشخصية جوليان سوريل تفصح عن (الطريقة
التي يهجها ستنال وهو ينبذ نظريات الفلاسفة كلما تعارضت هذه مع رؤيته
الفنية) فشان عديدين مثله تربوا على التفكير العقلافي المادي لفلاسفة
القرن الثامن عشر كان مبدأ الحتمية يدفعه الى الايمان بالمسببات والنتائج ،
تما يعني ان الشخص (نتاج اجتماعي) لكنه غالباً ما يتجاوز هذه عند
صدامها بالعبقريّة ؛ فسوريل يمتلك (عبقريّة) لا علاقة لها بوضعه
الاجتماعي أو بنشأته وثقافته كما انه (هزأ وبعاق بكل طريقة من قبل
عائلته) لكن ستنال طرحه كما يقول الناقد المذكور «مستعداً لاصطياد
فرصته بكلتا يديه عندما حانت امامه» ، أي أن الفرد العبقري الخارج عن
الجمع هو المتمرّد عند شعراء الرومانس وهو الغامض في الرواية القوطية ،
كما أنه يمكن ان يكون (الشاذ) الذي كتب عنه جون ستورات مل في دفاعه
(عن الحرية) لكن ستنال أوجد علاقة بين مصيره وبين الوضع الذي ينشأ
فيه ومثل هذا الاعتراف بالعبقريّة يتماشى مع التحول الحاصل في المجتمع
كما أنه يبنىء بتفكك (الانصياع) الذي يفرضه المجتمع الثابت والاستنتاج
الذي يقرأه الناقد في هذه الرواية هو

«ان العبقريّة قد تتحول الى نابليون أو تساق الى الاعدام
كمجرم اعتيادي فالجواب يعتمد على نوع المجتمع الذي
يجد العبقري فيه نفسه ، وعلى افادته من السبل الميسورة
امامه أي أن الظرف لا يقرر شخصية الانسان ، بل يقرر
مصيره»^(١٠)

وقد يولد الانسان «صفحة بيضاء» لتقرره الظروف بعد ذلك ، لكنه قد يولد بإمكانية ما ، كما قد يأتي حاملاً معه نبوءة ما ، أي أن ثمة مرونة توفيقية حتمها العصر وتغيراته منذ نهاية القرن الثامن عشر ، همها احتواء المهارات والكفاءات واتاحة الفرصة للفرد للنمو خارج قوالب الدم والعرق والتكوين الهيكلي الثابت للمجتمع الاوربي وتأخذ هذه المرونة من النهضة اكبارها للأنسان ، لكنها مازالت تتخوف من الانفعالات والعواطف ولهذا فهي بدت (العبقرية) سمة متجاوزة للهدوء العقلاني ، فإن استخدامها يعتمد على هذا الحساب ، الهادىء والتأمل ، كما انها في ظل التغيرات المختلفة التي عمت العصر في أوروبا كلها بدت سمة مقرونة بالنخبة القليلة ، أو (البقية القادرة على الخلاص) ، أي خلاص الآخرين هكذا طرح كارلايل مشروع (البطولة المجبولة بالطبيعة) وهكذا طرح هو نفسه ارستقراطية الذهن والفعل البديلة لارستقراطية الدم ، وهكذا طرح ماثيو ارنولد مشروعه عن نخبة الخلاص في كتابه (الثقافة والفوضى) عندما تعذر عليه ايجاد (مركز سلطة) في فئات انكلترا المتناحرة ؛ بينما كان ستندال شديد الثقة بـ (النخبة السعيدة) ؛ لقد كان هذا البحث عن القلة المالكة للخلاص ينطلق من اطمئنان عام لرجاحة العقول والاذهان الكبيرة الهادئة النيرة ، ذهن سوفكلس ، الذي خصه ماثيو ارنولد بعشرات الاشارات التي لم تنته في (ساحل دوفر) ، وذهن غوته النير (Luminous) الذي لم يختلف مع ارنولد بشأنه ، والذي توقف عنده ايضاً أحد ابرز جدليي العصر ودراويشه في -ان واحد ، أي توماس كارلايل

ولعله هذا النزوع الذي يتيح لنا وقفات مسهبة عند التقصي التفصيلي للمعتقد في الرواية ، وفي علامات بارزة منها ، لأنه ليس محمداً بـ (حتمية) معرفي القرن الثامن عشر واسلافهم في العقود الاخيرة من القرن الاسبق ، كما أنه ليس مقيداً بالمنهج الوضعي لـ (كومت) صحيح ان كاتبة مبرزة شأن جورج اليوت ستعتمد الفعل ونتأجه في بنائها العام ، باستثناء ما اقدمت عليه

في دانيال ديروندا (عملها البائس في ظل تأثير نفسي غامض) . الا ان (الصدفة) ستدخل في هذا البناء بين حين وآخر لتترك (الحتمية) الصارمة لكنها، أي جورج اليوت، من الجانب الآخر اعترفت ضمناً بفردانية الشخص وتمامهم بمعزل عن وضعية كومت هكذا هو واقع الكتابة التي جمعت العام والمتفرد . الواقعي والحالم ^(١١) وإذا كان استدال قبلاً قد وفر مزيجاً بين الواقعي والتأمل فان اغلب كتاب العصر سيلتقون عند محطة مماثلة يتم فيها عند بعضهم التطرف في الرواية على حساب جانب آخر . لكنها تزخر دائماً بالبحث عن اطار ما للانتظام . عن رؤية متكاملة توفر للكاتب بعضاً من الراحة فالحلم الذي راود الجميع لم يكن معلقاً في شباك لاهوتي العصر الوسيط بل كان مقروناً بالواقع حيث اصبحت امنية واحد منهم ان يرى (الحياة برمتها الحياة كاملة) وما كرره ارنولد في تمنيه هذا في اكثر من مناسبة يستحق توقفاً قد يتيح لنا بعد حين توزيع اتجاهات المعتقد الاساسية في الرواية فالبعدان الدوقي والمادي للحياة الثقافية يتأثران بالنظرة الفلسفية السائدة لكنها يسخران هذه النظرة نحو الواقعي والديوي عند الضرورة وكانت الرواية المتلونة هي الاقدر على الاخذ من كل شيء . من العلوم والفنون . لتبرز فيها الاتجاهات الاساسية للمعتقد السائد لكنها بحكم سعتها ومساحة حياة البشر فيها تضطر الى المطارحة والمجادلة في الأفكار متيحة للآخرين فرص الاجتهاد مهيثة

(١١) أي أن جورج اليوت ترى أن الانسان سيد مصيره ولهذا لم يعد الاعتماد الكلي على المصادفة مبرراً ويعتمد عالم اليوت الكلي على المسؤولية الاخلاقية للفعل وهي مسؤولية تستتبع تشخيصاً وبناءً مختلفين فاذا تعددت الشخصيات لابد من شخصية مركزية تبين فيها هذا المنظور كما لابد من تقنية سرديه تنتج بأكمل (درامي) ونزعة تحليلية نفسية وهي لهذا السبب كما يقول برافرد بوث من (أواخر السرديين) و (أوائل الدراميين النفسيين) راجع Bradford A. Booth, "Form & Technique in the Novel," in Reinterpretation of Victorian Literature, ed. Joseph E. Baker (N.Y. Russell), 1950 (2nd. ed 1962), P.5.

للمعتقد مرونة ما تحول دون اتهام مؤلفها بالانغلاق لكنها الجنس الديني
دون منازع فعندما يريد الشاعر السمو ينحدر الروائي نحو الارض
واضعاً الاشياء أو الانسان في مواقعهما في سياق نظرتة أو معتقده المتأثر أو
المتجاوب سلباً وإيجاباً لا مع الحياة وحدها بل مع الفلسفة السائدة حينئذ
وسواء كانت هذه الفلسفة (علمية) أو (غيبية) أو مثلت اتجاهاً دون
آخر فإنها لابد من ان تكون وثيقة العلاقة برؤية الكاتب
فالعلمية تعني ضمناً تخلياً عن التفسير الارثوذكسي للوجود والكون كما
ان شيوع (الوضعية) من جانب واشتداد النزوع النفعي فلسفة وسلوكاً من
جانب آخر . اتاحا هامشاً صغيراً لتلك التحليلات الصوفية التي مجدها
الكاردينال نيومان في اعترافه الرائع الذي هز عصره Apologia . وعلى
هامش ذلك التيار الشاحب ظاهراً والعميق واقعاً كان روزني يدفع نسوته
ذوات الشعور الحمراء الضاربة الى الصفرة الى ابتهاج العودة الى الارض
حيث يقيم الحبيب غير عابثات بفردوسهن المقدس ، بينما كانت روح كاثي
تهم في العراء تضرب في ليلة ثلجية على الشباك في «مرتفعات وذرنغ» لأمل
برونتي عليها تلتقي بيهشكلف ، اذ لاعزاء لها دونه وكانت هذه ومثيلاتها
اصراراً رومانسياً على ان يخرق الحب الديني المشوب بنكهة طقوسية
وصوفية كافة التفسيرات الملاهوتية للكون وكان ان حفلت الرواية كما هو
الشعر بهذا المزج الغريب بين الواقعي والتمثيلي بين الديني
والقدسي . بين العقلاني والعاطفي^(١٢)

(١٢) ولعل (قصيدة أميدوكلس) المارة الذكر هي التي تعيد الى الاذهان هذا المزج بشأن القصائد
المطولة المعتمدة على عدة أصوات وعلى الحوار الداخلي كانت هذه قريبة الى (الرواية) في
الصيغة والمعتقد فالفيلسوف الذي تطور ذهنه وتفكيره لم يمتنع عن الخضوع للدافع العاطفي
وهو يربط في فوهة البركان كما أن دراسة مفصلة في مغزى المصادفة في الرواية يمكن أن ترينا
هذا المزج فالنزعة العامة هي نحو تحويل الطقوسي الى ديني والحارق الى انساني ولهذا
تكرر المصادفة في روايات يفترض فيها ان تخضع لمنطق سبي كلي

مفترق الماضي والحاضر : القدسي والديوي

ان الكاتب الكبير يكتب دائماً بصدق أكثر مما هو عارف به .

أي أي منديلو

(برمس و - رواية)

كما كان روزتي يعكس المعادلة الدارجة بين القدسي والديوي وكما كانت أملي بروتي تمزج قبله بسنوات بين العجائبي والعقلاني ، كان آخرون من الشعراء والروائيين ينتجون مزجا جديدا من الأدب يضعهم في النتيجة خارج المقبولات الأساسية لمجتمعاتهم ، ويتيح لهم فرض عوالمهم قليلا على الشكل القائم لهذه المقبولات ، فقد تكون محاضرات (كارلايل) مؤثرة قوية في الآخرين ، لكن قيمتها تتحدد بجلها الآتي ضد بعض هذه المقبولات ، لاسيما تلك التي تخص معنى العمل ومعنى الأخلاق والدين ، والمجتمع وشكل العمار والمدينة ألخ وعندما تتأكد هذه القيمة في مرحلة لاحقة ففرد ذلك هو المادة التاريخية (العصور الوسيطة في هذه الحالة) التي أعتمدها في المقارنة والأستقراء ، مانحة كتابته بدها الآخر الذي يبعدها قليلا عن (المرحلة) أما في كتابه الفلسفي (سارتر رزارتس - أو إعادة تهذيب الشكل) فأنها فلسفته التجاوزية- - الاخذة عن الفلاسفة الألمان ، والتي أبقتة حياً وهي فلسفة تعتمد الجدل والأسطورة ، المنهج والمعنى والحلم ، أي أن الذي يكفل للتناج الأبداعي دوامه هو ذلك الروح الأسطوري (الميثولوجي العام) الذي يتبع الآنية دون أن يلغي الديمومة التي تتأكد عبر العلاقة المستمرة بالوجدان الأنساني ، وقيمه الأساسية

ولهذا كانت العقول الأساسية في أوروبا في القرن التاسع عشر تتعامل مع الآتي عبر المادة التاريخية التي توفر المسافة المناسبة التي تمنح النقد الاجتماعي والأخلاقي بعداً أبلغ أثراً هكذا كان كارلايل يطرح تناقضية الماضي والحاضر ، وهكذا فعل جون رسكن فوفرت المادة التي تخص الكاهن سمسن ما يريده كارلايل لطرح القيم الوسيطة التي عنت له الإيمان والعمل والطاعة ، والتي بدت متناقضة مع ذلك العصر ، أي عصر الملكة فكتوريا لكن قوة كارلايل تأتي من (الجدل) ذاته الذي احتوى نبرات المنبر ، كما يقول ريشارد التل ، فاكتظت صفحات كتاباته باقتباسات من الكتاب المقدس

مانحة أياها تلك (انسطة سبئية) نبي تعرض مع منطوية حياة الجديدة ،
وميلها العلمي ^(١)

لكن جون راسكن هو الذي يستحق وقفة صوب لأنه نقل الجدل الى
حيز الأدب أي الجدل بين الماضي وحاضر بين معتقد وفعله وأثره وبين
فقدانه في الحضارة الجديدة وخصوعه الى حداثتها ضيق عليها صحبه
(الايمان المزيف) أو (الخدمة الدعية) ثلاثين

وقلما يخلو تاريخ الاداب والفنون الاوربية من اسم جون راسكن وهو
في الكتابات الانكليزية المعنية بأداب وفنون مجتمع القرن التاسع عشر في
انكلترا يحتل موقع الصدارة برفقة عدد من الكتاب والمفكرين والشعراء
البارزين من أمثال كارلايل وآرنولد وتنسن وعندما تتعاطم نزعة المفاضلة
والتحبيب عند مؤرخ ما فإنه لا يتورع في العده عن وضع راسكن في ثلاثي
أو رباعي مبرز من كبار ذلك القرن الذين آثروا الحياة الفكرية في انكلترا
وخارجها فهو في الفنون مؤلف ذلك العمل الكبير (رسامون المحدثون)
والذي مازال مثار جدل كبير حتى يوم هذا وهو في احد ذاته أثر في نظرية
الأدب وأثرها من خلال تطويره الاتجاهين الواقعي والطبيعي، بعدما كانت
أسس التقويم الفني السائدة تستمد جودتها وصلاحياتها من مبادئ وقوالب
كان لـ (جشوا رينالدز) دوره في ضمان سيادتها حتى منتصف القرن الماضي .
وكان أن قاد راسكن بعد ذلك الى حركات أدبية وفنية معروفة ، أبرزها
ذلك التزاوج الجميل بين الرسم والقصيدة في نتاجات جماعة روزني وملاي
(جماعة ما قبل الرفائيلية) عندما قام هؤلاء من شعراء ورسامين بالتكتل
واصدار مجلة (جيرم) التي لم يكتب لها الاستمرار طويلا ، معلنين تمردهم على
القواعد الكلاسيكية الشائعة انذاك ، والتي وطدها السير رينالدز وأصبحت

بعضاً من تقاليد الحياة الفكرية وفروضها ؛ وهو أيضاً مؤلف (الزمن والمدة) و (ما يستحق هذا الأخير)

وإذا كان الكتاب الأول واحداً من كتب المعارضة الاجتماعية المعروفة آنذاك ، فإن الأخير واحد من وثائق عقود القرن التاسع عشر الأخيرة في الدعوة للاشتراكية القابية . ففيه يدعو إلى نبذ النظرية الرأسمالية في جوهر اعتمادها على مبدأ المنافسة الحرة والتعامل الآلي مع العامل ، وسيادة أنماط الإنتاج الاستغلالية . وإذا كان راسكن قد وقف عند حد في دعواه منتهياً إلى مزيج من (التسامح المسيحي) و (الأجور الثابتة) الذي لا يطمح إلى هدم أنماط العلاقات السائدة أو تصفية مراكز النفوذ الرأسمالية ، فإنه على الرغم من ذلك كان مثار بغض وكراهية شديدين ، فأضطر تاكربي ، وتحت وطأة الاعتراض على تخرجات راسكن ، إلى أن يوقف نشر بقية أجزاء كتابه ، (ما يستحق هذا الأخير) في مجلته (ماكميلان) ، فما كان من راسكن إلا أن يعيد نشر الموضوعات وملاحقها غير المنشورة في كتاب حمل العنوان المذكور . ومن المؤكد أنه يصعب تقديم مؤلفات راسكن كافة في هذا المجال فالمكتبات العالمية تحلى له ركناً في العادة تنصدره تلك التي حررها (كوك) منذ مطلع القرن العشرين !

ومضى الأنكليز يذكرونه بتقدير وإن اختلفوا في تقويم وجهات نظره وآثاره ، فإذا كان (موريس) وبعده (شو) قد أحياه ، وإذا كان الرسامون والشعراء قد تتلمذوا على ما قال ، فإن بعض الكتاب الأنكليز الجدد بدأوا ينهشون سمعته ، ووجدوا في تحليلات (فرويد) خير عون لتهشيم الجيروت الذي ضاقت به عشرات المجلات !^(٢)

(٢) ألفارديان ضد راسكن !

قبل سنوات نشر الدارس والباحث المعروف السير كيث كلارك - وهو الآخر معجب براسكن مختارات من كتابات غير منشورة للمؤلف نفسه . وكتب كلارك : في هذه العبارة

مفهوم الجمال

في البدء . لابد من تقرير غاية راسكن من التنظير في أمور (جمالية) فهو لم يمتنع عن الاشارة الى أن غاية (جماليته) إعادة بناء عالم ذي معنى بقوة الارادة والخيال والعقل دون أن يعني ذلك الأغراق في طلب المنفعة. اذ أن الجمالية بالنسبة لراسكن هي الحس الحيواني بالراحة والحبور وعندما يرتقي هذا الحس الى وجدان وانفعال متعاطف مع الارادة الساوية تتحول الأحاسيس هذه الى (ثيوريا) ، أي الى مواطن التأمل والتنظير (التنظير التأملي)

فالأشياء الجميلة مفيدة لأنها جميلة لا بسبب منفعتها المادية اذ أن راسكن يرى الآثورة غير الحياة ، بكل قواها وحبها وتبجيلها للخالق المحب و(التنظير التأملي) يعتمد على مقولة كنسية من الانجيل (مبارك الطاهرون في القلب لأنهم سيرون الله) اذ أن الخليقة الخارجية (الأرض والنبات والحيوان ومظاهر الحياة إلخ) مفيدة لا لأنها تتيح للانسان الغذاء الحيائي بل لأنها تمنحه موضوعات للتأمل والتفكير؛ أي أن (القابلية

► (وهي من مقولات راسكن) نجدون راسكن كاملا تقول عبارة راسكن (حيث انهم لن يجدوني كاذبا . فاني لست بحاجة للتراجع)

وصدر عام ١٩٧٩ وعن مطبعة اكسفورد كتاب (جون راسكن و روز لانش: مذكراتها غير المنشورة من ١٨٦١ الى ١٨٩٧) وأشرف على تحرير وتحقيق النص (فان أكن بيرد) وجاء الكتاب بحمل بهجة خاصة لأعداء راسكن وناقديه ولم يتباطأ جريدة الغارديان في تكليف (مايكل مكاي) للكتابة عن (سمعة الناقد جون راسكن في ضوء الاكتشافات المنشورة هذا الأسبوع) وذلك في عدد ٢٣ كانون الثاني ١٩٧٩ ولم يتوان مكاي في الافادة من فرويد لتفسير مواقف راسكن الفنية والاجتماعية والسياسية . وقال عنه الكثير . وتعامل مع (رسمون محدثون) كنص لا يستحق تلك الشهرة المعروفة عنه . وان راسكن لم يكن ملما بالرسامين . ولم يعرف شيئا عن الانطباعيين . إلخ وكانت أتعس التفسيرات الفرويدية التي جعلت من حبه لروز حجر الزاوية وقول الفصل في كتاباته واجتهاداته وأندحر راسكن هكذا ببساطة ، وبدا كاذبا . وأنه -لو بقي حيا- لتحتم عليه التراجع ! هكذا أراد مكاي !!

التنظرية التأملية) تمنحه ما يسميه العرب الأقدمون (البصيرة) للنفاز الى (الروح الأعلى) ، أو ما هو مقدس حسب توزيع معين ثبته راسكن في كتابه (رسامون محدثون)

وكان المجلد الثاني من (رسامون محدثون) الصادر في عام ١٨٤٦ يشتمل على الأبعاد النظرية لهذه الجاليات فعنى الجبال الذي شغل عديدين من قبل شغله لفترة أيضا فهو قد يكون (سجل الضمير) أي البعد الباطن - كما أسماه الجاليون العرب - مجسدا في ظواهر محسوسة أو قد يكون رموزا لسمات مقدسة في الواقع المادي أو المحسوس وحيث ان (الفن) يسجل ويحمل ويفسر هذا الجبال للبشر فانه بالتالي قيمة اخلاقية أو (دينية) في التعبيرات التراثية عن مغزى الفنون لكن نظرية راسكن الجالية تبتدي في هذه الخلاصة: لتتفرع منها سلسلة من المناقشات في (الأنسان والفن والمادة) ، (الأسلوب العظيم) ، (الدلالة في فنون النهضة مقارنة بالفنون القوطية) و(نقد مجتمع القرن التاسع عشر)

ادراك أم تذوق الجبال

ان راسكن معني بالادراك الفني للجبال ببعديه ، وهو أمر شائك بكل تأكيد يقول الناقد الكندي مالكولم روس (ان الرمز الذي استعان به راسكن في المجلد الثاني يستحق وقفة خاصة ، ذلكم هو وادي شامونيكس) فن خلاله اراد الاشارة الى أن السمات المقدسة المنظورة في الطبيعة (أي الواقع) ليست مسالك هروب خارجها ، فالقداسة تكن في الأشياء ذاتها على أساس إنها وجدت لكي تكون وسيلة وواسطة كما هي في الواقع قائمة ومحسوسة ، أي أن راسكن لا يرى فاصلا بين الطبيعي والخارق فالذي تدركه حاسة الخيال هو (تفاصيل عدم الكمال البشري والطبيعي) ولكن سرعان ما تهتم القابلية (التنظرية التأملية) - والتي تقابل العقل أو الخيال

الأعلى - في بعض الأحيان عند كوليرج-بإعادة ترتيب هذه التفاصيل في صياغات جديدة يتأتى كمالها من طموحها نحو المقدس ، أي نحو الموصفات المكونة للجمال السماوي أو القدسي كالإطلاق (اللامحدود) والوحدة والركون والتناسق والطهارة والاعتدال ، وهي الموصفات التي يطمح الفنان لبلوغها إدراكيا في أسلوبه كقوانين جمالية

وهنا يقترب راسكن كثيراً من الجمالين العرب ، وبخاصة في

(اللامحدود والتوحد ، والتناسق والاعتدال والطهارة والركون الساكن)

فهو يضرب مثلاً على المطلق اللامتناهي سماء الليل وما توحيه وتوجده من أحاسيس ، أما بالنسبة للوحدة فإن الأجزاء غير المتكاملة بذاتها تبدو متألقة في كيان عضوي والركون الساكن يتبدى في صخرة-على سبيل المثال - على حافة جبل ، حيث توحى بالقوة والنبيل وهي في لحظة كهذه ، وتشكل هذه المزية من مزيج من (القوة الظاهرة والركون المثالي ، أو من الركون الظاهر والحوية المثالية) ، أما التناقص ، فيتجلى في توازن الاضداد ، أو تضاد المتوازنات وهي ، كمزية ، توجد حساً بالعدالة

أما الطهارة فتعزى الى الحضور الدائم للرب في حين أن الفوضى والأنحطاط والقذارة تشير الى انسحاب الرب من هذا المجال ، وتخليه عن حياة كهذه أما الاعتدال ، فهو مظهر الحرية المنضبطة . كصفاء الخلق ونقاء السلوك ، وهو يأتي من الرب القادر التقدير ازاء خلقه

واذا كانت حاسة الخيال قادرة على ادراك الموصفات غير المتكاملة واستيعابها « أو الناقصة » في التعبير الفلسفي ، عن عدم الكمال كدافع للبشر للتحسن والارتقاء بحثاً عن مستوى أرفع وأحسن » التي تعد تعبيراً عن الطبيعة البشرية . فإنها محظوظة في الطموح لتجاوز دلالات السقوط وعدم النضج والاكتمال وعندما تقوم قابلية (التنظير التأملي) - أو البصيرة - بتحويل المحسوس الى سمة مقدسة ، أي صياغته في مثل أعلى أو قيمة جديدة ،

يكون الفن قد تجاوز الحدود الحسية نحو أفق اخلاقي أو قيمي
(والبصيرة) النافذة الى (روح اعلى) تعتمد مبدأ التعاطف الذي نحسه
ازاء سعادة الأشياء ، فأحبها إلينا اسعدها ، شأن الزهرة التي تشق طريقها
بصعوبة على حافة حقل جليدي ، فوجودها الجميل يستدعي فينا حسا
بالتعاطف مع جهدها وسعادتها ، وكذلك أمر الساق المنحنية التي تحركها
الريح - وهو أمر سنأتي إليه كمثال في ملاحظة أنواع الجبال المحسوس لكن
(البصيرة) في مبدئها هذا زكاة جوهرها الله، فيقول راسكن (الذي لا يحب
الله ولا أخاه الإنسان لا يمكن ان يحب العشب الذي تحت قدميه) وهذه
السمة هي التي تجعل منها حاسة غير أنانية ، تجانب المنفعة التي تعتمد ألم
الأخرين أو دمارهم
وبالتأكيد فان هذه الرفعة بالمحسوس الى مستوى القداسة في القيمة
ليست جديدة على مفكري العصر، اذ كان كارلايل قد تناول قبل سنوات
قضية الطبيعي والقوطيبي في كتابه Sartor Resartus ^(٣) حيث فلسف
الطبيعة (الواقع والبشر. إلخ) على أساس أنها بمثابة رداء لروح أكبر

(٣) ظهر Sartor Resartus في عام ١٨٣٣ مسلسلاً في مجلة Fraser's ولغاية آب ١٨٣٤ وظهرت
الطبعة الأمريكية في عام ١٨٣٦ والأنكليزية ١٨٣٨ والكتاب متأثر بالفلسفة المتسامية
الألمانية وخلاصته إن العالم هو رداء الخالق-الذي هو وحده الحق وكل ما هو ظاهر رمز
للكون الروحي و(الروح العظيمة للعالم عادلة) فخلف هذا الكون المتغيرة عالم قيم سامي
والكتاب جدل ضد فلسفة الريح والخسارة السائدة ، وضد قلق هاملت وسوداوية مانفرد
وما أحزاب أوروبا الا مجموعة حاملة لتعش مجتمع ميت . ويطرح فكرته الذائعة في أن ثمة روح
باقية قادرة على الأبعاث ويرمز لهذه بالعنقاء حسب المذهب الشائع في الفكر الألماني آنذاك

وعدا الشكل الذي يكتب أهمية خاصة ، فإن كتاب كارلايل يعتمد قصة (التحول
الذاتي) . وهو تحول يجعل الكتاب سيرة ذاتية تشبه السير التي يتم التطرق إليها في هذه
المحاضرات وتعتمد السيرة ثلاث مراحل تقضي الى ما هو عليه الكاتب الان فالاول *

وأعظم فكما أن البدن البشري يحمل في داخله روحاً كذلك الأمر في الطبيعة القائمة ، فهي تجسيد للخالق . وهي كغيرها ليست مجموعة أجساد عديمة المعنى بل تعبير عن قدسية الخالق وبالتالي فإن الأرتفاع بالحس خارج الواضح والملموس نحو المثل والقيم ليس في متناول المادي ومن هنا اعتبر المؤرخون ما جاء عند كارلايل انذاك بأنه مأخوذ عن فلسفة (كانت) و(غوته) أي الفلسفة (المتسامية) أو (المتعالية) أي تلك التي تفترض في

► هي مرحلة (الرفض الأزلي) حيث يطغي العقل المادي والحسية العالية وهو لا بد ان يقود الى التشاؤم . كما أن التشاؤم الذي يعتمد السبب التجريبي يدفعه الى (ذاتية مغلقة) كانت ترهب الآخرين في ذلك العصر وتخيفهم . كما تبين قبل حين ويرفض الكاتب هذه الحالة الذاتية الغارقة في الحس المأساوي . ويعني الرفض تحرره من فلسفة القرن الثامن عشر . وتكون المرحلة الثانية :

حالة الوسط . أو (مركز الاهتمام واللامبالاة) : فالتحول من الذاتية الى الرفض يتيح له أن يبصر الكون وينسجم معه . ولم يعد الكون غريباً . أو وحشاً معادياً كما تبدى في سياق الفلسفة المادية للقرن الثامن عشر . بل هناك روح في هذا الكون . وهناك حركة تاريخية أيضاً وتصبح هذه مرحلة تعلم وتكوين في حياة الكاتب . تقود الى المرحلة الثالثة :

وفيها يتحول نحو نكران الذات . فينسجم مع الطبيعة التي تحمل نضاً روحياً ، الهياً فهي يمكن أن تكون الأب والآخر . ويتبدى في رحلته كاتناً (نسبة الى كانت) باحثاً عن (ميثولوجيا) غير مسيحية تتيح له هذا التوجد بالكون الذي لا يمكن أن يكون غير رداء للرب المقدس بل أن الانسان نفسه يحتوي قنراً روحانياً . واذا كان الأمر كذلك . فلماذا البحث عن سعادة في غير هذا الكون . ولماذا البحث عن السعادة اطلاقاً ؟ لم لا تحب هذا الكون الذي هو الله؟

(لا تحب السعادة . فلتحب الله) هكذا كان يصيح . أما التحول من المرحلة الأولى نحو الثالثة فهو سيرته الذاتية عندما هجر فاوستاس ومانفرد . اذ تخلى شأن غيره عن (بايرون) بتأملاته واستغراقاته . وتشاؤمه نحو غوته . لكنه شأن غيره حوّل ما يريد أخذه عن غوته فدخل العالم والأنسجام معه أصبح عنده مزاوله للعمل الحاد والانقباض وكلهما يتقذان الذهن من الاستغراق . أنه العمل الذي يوقف الشك !! وكان أن بلغ فلسفته (فلسفة الملابس) . حيث الطبيعة رداء الله . وحيث الجسد رداء الروح . وحيث العمل وحده الذي يبتغى التوحد بين المثالي والمادي !!

التأمل قدرة على سبر غور الحاجز المادي نحو القيمة السامية ، وانه في النهاية نقد للجشع والغرور الماديين اللذين ميزا الطبقات البورجوازية انذاك على أن راسكن تناول ردود الفعل الجمالية بشكل خاص ، واجداً أن هذه لا بد أن تكون (أخلاقية) ، فبتجاوز المحسوسات نحو ما تعنيه وما توجده من انفعالات متعاطفة ووعي روحي لم تعد هذه الردود مادية ، وإذا كانت حاسة الخيال قد تعاملت مع هذه المحسوسات في البدء فانها تعاملت معها ببحور يقود بالحثم الى حب الأشياء والموجودات ومن ثم الشعور بجميل (الذكاء الأعظم) - أي الذكاء المقدس - ومن ثم الرهبة أمام الخالق والعبادة التي هي ضرب من الشوق والتبجيل و (العرفان بالجميل)

اخلاقية الفن

وبالتأكيد فإن راسكن لم يتناول الأشكالات النظرية بصدد البصيرة (النظرية التأملية) دون مفهوم ثابت للقدرة الادراكية لدى الفنان ، اذ أن اخلاقية الفنان هي التي تحدد (نبل أفكاره) وبالتالي (عظمة فنه) وهكذا فعند التعامل مع مكونات (الأسلوب العظيم) يتندي راسكن بتقرير هذه العلاقة بين الفنان وموضوعه ، فاختيار (الموضوع النبيل) - كرسم ليونارد للعشاء الأخير أو تأملات العظماء أو تناول المواضيع العادية أو الرعوية على طريقة الرسام هانت - يرتبط بمواصفات الفنان الأخلاقية (اخلاصه وحكمة اختياره) ومن ثم بطريقة الرسم (من حيث اختيار اللون واكتمال التعبير وهذه المواصفات لا بد أن تقود الى حب عفوي لـ (الجميل) ، ولكن دون تنكر لواقع القبح ذلك لأن حب الخليكو للجمال الروحاني كان اقتدارا على استلهاهم الأشكال الأكثر جمالا دون تجريد أو تعصب ، لأن الفن العظيم يقبل الطبيعة كما هي ، لكنه يلفت الأنظار الى ما هو كامل ؛ وهكذا قيل عن

شكسبير أنه صاحب فن عظيم . فهو - كما يقول راسكن - يضع كالبنان
 بقبحه بجانب ميراندا . فالطبيعة تحتوي العناصر النبيلة أو المتخلفة
 ولكن هل يعني الأسلوب العظيم تجنب القبيح؟ لم يهمل شكسبير ذلك
 لكنه حاول (التمثيل الدقيق) فحتى القبيح قد يحتوي عنصرا جميلا اذ أن
 الفن العظيم لا يمكن أن يتشكل من تحرير الطبيعة أو تحسيها ومبدأ
 (النزاهة) و(الأخلاص) مقرر مهم في هذا الأمر . وعندما يترافق مع
 (الأبداع) و(الأختراع) فإنه يمتزج في ينبوع الرؤية حيث موطن الشعر
 وهكذا يحاول الفن العظيم أن يرسم بشكل شريف ومفهوم . معبرا عن
 احسان القلب ، واخلاص الفكر . ونبل العادة . حيث تقود كلها الى
 تفضيل الأنفتاح على الادعاء . والصدق على المخاتلة . الوقائع على
 الظلال . والجمال على الزيف والفساد
 ولكن هل يرى راسكن (الجمال) نمطا واحدا؟

أنواع الجمال

لم يعمم راسكن في موضوع المحسوسات التي تتعامل معها حاسة أو ملكة
 الخيال فشأن الجمالين العرب ، ميز (راسكن) الحيوي عن غيره ، وطرح
 عدة اسئلة حول ما يعنيه بالجمال الحيوي فجبال الزهرة المتفتحة على حافة
 حقل جليدي (دعوة لنا للتعاطف) (فالذي قدم لنا) كما يوضح راسكن (هو
 صورة لمغزى وتمكن اخلاقيين ، ومهما يكن المخلوق المقصود غير وراع أو شاعر
 بهذه الدعوة ، فإنه لا يمكن أن يتم تأمله دون خشوع وعبادة من قبل الذين
 قلوبهم صادقة وعقولهم واعية) حسب تعبيره
 وكذلك شأن الساق المنحنية التي تحركها الريح . فهي تثير فينا حسا
 مشابها ، وجمالها يتأتى من سعادتها ولو قطعناها لتحول جمالها الى جمال

(نمطي) أو (منمط) ومتى ما إستخدمناها كقطعة خشب فقدت ذلك
الجمال كلياً

وهكذا فإن الجمال الحيوي هو (المثالي) في تمييزه عن النمطي لكن هذه
المثالية تستدعي أن يكون الفنان ملماً بالفضائل والواجبات التي تقترن بمخلوق
ما وهنا لا يتبه راسكن في تعميمات، فهو يعني بالفن المثالي ما يرتقي
بالحس الى مستوى النظرية الروحية دون أن يفرط بالموجود فالفنان
المثالي لا ينكر وجود الشر أو القبح في عمله ، لكنه يوحى برفض هذه
السمات وعدم قبولها لا التنكر لوجودها وكذلك الحال بالنسبة للطبيب
والمقدس ومن هنا يأتي تأكيدهم على (اخلاقية الفن). فالمغرور والصلف
والشرير يعجز عن سبر غور المقدس ، أو الغوص في بواطن الأشياء ، أي أنه
يعجز عن (البصيرة) النافذة ، أو القدرة (التنظرية التأملية) والتي هي
(كخاج في الأرض لكن موطنه السماء) حسب تعبيره

وللفن المثالي الذي يطمح إليه راسكن أنماط ثلاثة؛ فهناك
النقي-أو الطاهر-على شاكلة رسوم أنجليكو (حيث تأمل المقدس واحتقار
الشرير) وهناك الغرتسك (المتكون من الهزلي المضحك والمبكي)، وهناك
(الطبيعي) حيث تمثيل الأشياء كما هي ، وهي مزية فنانين مثل دانتي . حيث
الشخصاني والذاتي لا يزعج الموضوعي وهذا الصدق أو الركون الهادي هو
الذي يوجد (الأسلوب العظيم) فبدون الروح الصادقة لا تتكون مواصفات
الابداع العظيمة التي اطلقت عليها تسمية grand style

ولا يكتسب تنظيم راسكن كامل أهميته دون مراعاة ظروفه فشأن
براوننغ كان الناقد والمفكر ينظر بقلق الى تعاظم التزعة المادية ، وتزايد التركيز
على مسالك هذه التزعة ونتائجها...
..حيث اختفاء الذوق والحس النبيل أمام حب الذات والأنانية والتملك
في الأثاث والمنازل والأموال والمشتريات ، وحيث تزايد الصلف والغرور

والرضا بالنفس لدرجة الجمود والانغلاق والتغلف بالامتيازات والمكاسب ،
وحيث إهمال الروحاني والطيب والجميل مقارنة بما استجد نتيجة للتوسع
المدني والصناعي السريع والهائل هكذا كان كارلايل يتحدث عن هذه
الأمر بصراحته وسخريته المريرة : وكان براوننج ينتقد فن عصر النهضة في
إيطاليا متخذاً منه جسراً للنيل من مادية عصره ، في حين أن راسكن طرح
مضادات الماضي لكي تنسحب في إضاءاتها على الحاضر .

وعندما تناول راسكن عصر النهضة في إيطاليا طرحه مقارناً بالفن
القوطي ، فتأثيل أو نخوت ذلك العصر تعبر عن فنان يوظف خبرته ومهارته
في تعظيم الغرور التملكي والنجاح الدنيوي والنصب تطرح عند راسكن
حقيقة عصر فقد روحه فأقام نصباً يختمى بها ظناً منه انها بديلة للخلود
ويستتج إن عصر النهضة عصر خائف من الموت ؛ فاقد لايمانه مزعزع
في قيمه

إن الفن النهضوي (أي فن عصر النهضة) مقارنة بالفن القوطي (بتنوعه
وتغيره وطبيعته وفكاهته وشدته وتكراره ووحشيته وزخرفته وبدائيته) محاولة
لبلوغ الكمال ولكن ضمن قوالب وحدود ومبادئ كانت قائمة ومقبولة ، يعد
بلوغها والتمكن منها سمة من سمات النجاح الفني في ذلك العصر وهنا يثور
راسكن ضد هذا الواقع

بينما يطرح الفن القوطي سماته السابقة بصفته نتاجاً إنسانياً ناقصاً ،
لكن عدم كماله ليس مثلباً بل علامة حياة حيث يحتوي الشكل الناقص
اعترافاً بالتغير والتقدم على التنفيذ . فهو اذ يؤدي الممكن يبقيك مسحوراً
بتموجه نحو التكامل والاكتمال انه ليس ماكنة تنوخى النمطية والكمال
السهل . شأن المنتجات المصنوعة أو رسوم فنانى عصر النهضة حيث
الالتزام بالقواعد وتنفيذها بدقة . أن الفنان القوطي مبدع لأنه حر ؛ معتوق
من التقليد الأعمى والخدمية الملزمة وعمله بكل سماته دليل على حريته

الذهنية وحيويته غير المنمطة

وهذا التفصيل الأخير يقود الى جوهر انتقادات راسكين للمجتمع الرأسمالي الذي يؤكد الاستخدام الآلي للبشر الاكتناز والعنى والغزو المادي وإهمال الانسان هذا المبدع الكبير

راسكين والرواية

ولهذا لا يمكن اغفال راسكين عند الجدل في تناقضية الماضي والحاضر فاذا كان كارلايل قد أثر في الرواية الصناعية وطور مصالحة مع الحاضر مشروطة بـ (الجدية) و(العمل) مُضادتي (الأستغراق الذهني) فإنه من الجانب الاخر اعتمد «الماضي» مقياساً للحاضر مبيهاً الانكليز الى ما كانوا يحتاجونه من مجديات الماضي الاجتماعية والأخلاقية (حبث الهرمية والأبوة والعدل . إلخ) كما تصورها أما راسكين فان عودته هي عودة جمالية اجتماعية أولاً فهي لا تقيم في تيار (النزعة الوسيطية) التي جاء بها وولتر سكوت . التي تطرح الماضي مثالياً بل تنظر الى الطبيعة البشرية على أنها مصدر للتغيير . فالذي يعنيه الماضي بالنسبة لراسكين هو مجموعة من القيم يطرحها السلوك البشري للعصر الوسيط وتؤكد في طبيعة الفن الذي تركه أولئك

فالفن القوطي يعبر بعدم اكتماله عن سعي بشري حثيث للنمو والتكامل الأمثل ، كما يعبر عن حياة بشرية لم تغرق بعد بالتقنين الذي جاء به توزيع العمل ، كما انها لم تحجم بعد في ظل مجتمع الوفرة الذي ينمو على حساب طاقات الآخرين وتباين مواردهم ومساعدتهم ؛ ولم تنعزل قضيتا الفن والحياة عند راسكين ، ولهذا كان أثره واضحاً عند جماعة ما قبل الرفائيلية في الشعر والرسم والرواية

بل ان واحداً شأن مورس يطرح ايمانه ومعتقده على أساس أنه «اشتراكية تبصر في أعين فنان» فيستمد حلمه المستقبلي من نظرة راسيكن للقرن الرابع عشر - أي ما قبل النهضة - موحداً مع براوننغ صوتاً منتقداً للواقع المادي منذ النهضة - مختلفاً عنه في اختياره لمفردات شفاقة تتناسب مع حلمه المستقبلي في رواية (أخبار من لا مكان) التي ظهرت في عام ١٨٩٠ فالرواية هي حلمه في أن تتحقق للجميع حياة رعوية جميلة هذا ما يجده «كست» الذي يعود بالتسميات الروائية الى خانة الاستعارة والرمز والنمط فاذا الآسم - الرمز - النمط هو وسيلة الاتباعين لتحديد الأفكار والمواقف والمعتقدات . فأن الرواية في رحلتها الواقعية كانت تميل الى تحديد أسماء الشخوص وهوياتهم واتجاهاتهم و أحاسيسهم بحيث أن الاسم يصبح شرطاً قبل أن يتمرد عليه بعض الروائيين كلما وجدوا أنفسهم خاضعين لـ(معتقد) ماء أو فكرة تستدعي التمنيظ هكذا كانت (بكي شارب) عند ثاكري مثلاً ، بينما كان مردث يطرح هو الآخر بعض شخوصه على أنهم أنماط مادام يبنى تحليله للأناية في ظل النظرية الحتمية مشيراً الى أن (الأناي) - ولي - يعجز عن فهم الآخرين جراء ايمانه المحدود بنفسه بصفته الشمس الذي تدور في فلكه الكواكب

هكذا عاد مورس أيضاً جراء امتلاكه للمعتقد الذي يلغى الهوية الواقعية . فالحلم الرعوي لا علاقة له بالواقع ، ولا بد أن تحصل القطيعة بين نمطي الكتابة ؛ كما لا بد أن تتحول هذه القطيعة الى رفض للزعة العقلية . أي حوار الذهن مع نفسه أو مسعاه المنطقي للتسيب وجمع المعلومات ، فوجد بديله (كست أو الضيف) أن بلد المستقبل الذي لا يقوم في مكان ما قد الغى كافة مخلفات القرن التاسع عشر ومآثره . فبإمكان الأطفال القراءة والتعلم ، لكن كوكبهم هذا يخلو من نزعة البحث في الكتب ، انهم جميعاً يشتركون في العمل - الجميل وتعارض وجهات نظر سكنة ذلك البلد ،

فمخلفات العصر القديم مازالت تتمنى عالماً شأن الذي تطرحه رواية ثاكري (سوق الغرور) ، بينما ترى (ألين) بديلة الروائي أن تلك الروايات تنمي نزعة المنافسة ، وتوجد نهايات كاذبة أما الفن فانها لا ترى ثمة حاجة اليه ، أو إلى الأدب التصوري فالحياة نفسها تصبح جميلة لا تحتاج الى (مكملات) ، والخيال يتحقق يومياً بحيث لم يعد أمام الخيلة ما تضطر الى الابقاء عليه

وكانت رواية مورس تستكمل قصيدته المطولة المشهورة (الفردوس الأرضي) التي شغلت عدة مجلدات ، كما أنها تتوحد مع نهجه في التجارة والعمارة و الكتابة لتعبر عن شخص كَوْن منظورة الكلي ازاء الماضي والحاضر ، بحيث وصفه انجلز بأنه (اشتراكي عاطفي مستقر).^(٤)

F. Engels, Paul and Laura Lafarque, Correspondence (Lawrence and Wishart, (٤) 1959), V., 370

الفصل الرابع

الضغوط الجديدة للفن

لا وجود لأدب «اخلاقي» وآخر «لا اخلاقي»
المعيار الأساس هو الجودة

اوسكار وايلد

أ - تجربة براوننغ

ان شاعراً شأن روبرت براوننغ ولع بالمجتمع وعاش فيه نشاطاً نظراً الى مقبولاته بدهاء الفن ومنعته الطبيعية ازاء المقبولات ، فتناول ما في مجتمعه المادي بطريقة مائلة Oblique اتاحت له نقد بعض المقبولات والمسلّمات ، وضمنت لقصائده ، شأن «دوقتي الأخيرة» و «الحاتم والكتاب» «فرا/لجو/لي» وغيرها الدوام والاستمرار رغم لغته ومفرداته ورغم (التعقيلية) التي تميز كتاباته ، فإن براوننغ ينجذب الى كل ماهو متغير او في حالة من الحركة فهو مع الماضي متمثلاً بالفن القوطي لخلوه من آلية الاكتمال ، ولأنه نتاج انسان غير آلي ، انسان لم تؤقلمه الماكنة او تهندس - كما انه يقر السلوك الطبيعي والرغبة ويرفض بالتالي الصاق الخطيئة الاصلية بالانسان وهو ايضاً ضد منهجة العقل ، كما طرحها ماديو في القرن الثامن عشر كل ذلك والقراء يستغربون هذا الحشد الذهني للمفردات والمجاذلات في قصائده . فلغة براوننغ هي لغة العصر التي تعتمد التركيب المنطقية في التسيب والاستدلال اما مفرداته فهي ذهنية غالباً ، وصوره اكثر ميلاً لكل ما هو حسي او ملموس فالعواطف والانفعالات تكاد تختفي من لغة براوننغ حيث تجدداتها في الحركة المسرحية ، والصورة والاستنتاج الذهني . اذ ان براوننغ سليل الاتباعين الجدد ، لكنه جاءهم من الزاوية التي نسوها منذ زمن ، اي زاوية عصر النهضة حيث الاهتمام بالانسان ومغزاه ومعناه في عصر المادة والجاه وبدل ان يغمره عصر التوسع المادي والتغير الصناعي الهائل وينسيه قضيته . كان براوننغ يتتق كل ما يراه مكروراً سيئاً (للنهضة) ليسلط عليه استدلال القارئ ، وهو استدلال ذهني ينتهي عند حد الانتقاد والكشف . فهذا الدوق في «دوقتي الأخيرة» يكشف عن شخصه لزايره دون وعي منه . اذ كان يعلن عن حبه الشديد للتملك ،

مع عدم الفصل عنده بين (الحب) والمحب ، وهذا ان يجهر على زوجه والاكتفاء به لوحده معتمداً في قصته نوحى . ومع ذلك وحده بعدما راودته الشكوك في سلتها نشري . ومع تلك هذه لتقصية الوحيدة التي عنت اشبهته بل كان هناك الاستغناء العام لكل ماهو (دوغاتي) متحجر في الأفكار وفي الديانة والفلسفة والسبوك . ن شاعراً شأن براوننغ اخذ عن عصره بروعه (الايديولوجي) في احذل والاسلوب ليتناول مثالبه ، لكنه بدد ان يلجأ الى النثر والمنطق وجد في الشعر الدرامي الذهني بحاله ، وهو اجمال الأقرب الى الرواية في تحوّل الآخر لاحتواء العلم جدلاً والممكن بناء وللافادة من تعددية النظرة والاصوات فالادب عند براوننغ عملية واعية . وهذا فهو الذي جاء بالشعر الى الأنواع الأدبية الاخرى لاغياً في مفرداته الذهبية وجدله المنطقي وحواره الدرامي تلك المسافة الغامضة بين الشعر والرواية

لقد جاء بالتجربة . والمادة الخام بصفها قصة كاملة ووضعها شعراً تاركاً لنا ان نتباحث في التجربة والالهام

اذ لم نزل قضية التعامل الفني مع (التجربة الخام) مثيرة للجدل لاسيما ان جانبي (الالهام) و (الوعي) لم يتوضعا نقدياً بعد كما تدلل على ذلك الدراسات الكثيرة عن عباقرة الفنون والآداب العالميين . حتى ان (جي ال لوس) رأى ان البحث في موضوع كهذا أمر متعذر لأن فناً صادقاً كـ(كوليرج) لم يستطع التحرر من (الوعي) حتى في حالات الغيبوبة التي يفرضها المخدر والتي تجعل قراءاته و انطباعاته تنساب في نسيج ابداعاته الشعرية ! من جانب آخر هناك محنة مشابهة عند الشروع بتفسير التعامل الفني مع التجربة كلا سواء أكانت هذه تجربة واضحة وقائمة أمام الفنان ، ام متداخلة في حيثياته الابداعية اي سواء أكانت هذه ارثاً اتباعياً (كلاسيكياً) أم ينبوعاً ابداعياً (رومانسياً) ذلك لأن اختلاف الرؤية وتنوع

مستويات (الصدق) الفني وتفاوت الخلفيات ذوو شأن في طبيعة هذا التعامل من حيث المقصود بالمصطلحين التجربة والابداع
فبين متمسك بمبدأ المحاكاة القسرية او بمستواها الاتباعي (الكلاسي) الرفيع وآخر بصنوف التعبيرية او بنقائضها الاخرى (كالتصديرات الصورية او النفسية او الاجتماعية النقدية الخ) وثالث يكفر بهذا وذاك سالكاً درب (اوسكار وايلد) تتعدد المفاهيم والطرائق . حتى يقود التعدد في بعض الاحايين الى اضاعة الهدف وانهيار القضية التي ما برحت تدعونا الى التأمل

واذا اريد لقضية (التأمل الابداعي) للتجربة الخام ان تطرح مجدداً للمناقشة ، فان الذي يلزمنا بالملاحظة هو ان العمل الفني قلما يقوم دون تجربة خام حتى اوسكار وايلد- على الرغم من ارسقاطية الفن التي ينشد- لم يكن دون هذه التجربة . واذا كان يصرح الوجود لأدب (اخلاقي) وآخر (لا أخلاقي) وان المعيار الأساس هو الجودة ، فان معياره هذا لا ينفي التجربة الخام . كما انه لا ينفي اخلاقية الفن ، اذ ان المقولة (الرومانسية) بشأن معادلة (الجمال) بـ (الحقيقة) و (الحقيقة) بـ (الجمال) تعني ضمنا هذا التسليم بجودة الكتابة الاخلاقية اي تلك التي تمنح الفن سمة الخلود الأزلي . منذ تلك الاساطير والحكايات والامثال وحتى يومنا هذا فبدون تملك هذه الآثار لخاصية القضية البشرية لا يمكن ان تدوم قدرتها على شد الانسان وسحره على مر العصور

واذا كانت توزيعات النقاد والدارسين لأنماط التجارب الشعرية قد حسنت (الآتي) في الشعر . وعزلته عن لحظات (التحقق) الانساني والادراك العميق لمشكلات الطبيعة البشرية وأزلية الصراع بين الخير والشر . فان الرواية بصفقتها فناً حديثاً (بنى كثيراً على الكتابات المسرحية والحكايات والأساطير) مازالت تدعو الى قدر من الوقوف والملاحظة في تفسير لحظة

الابداع الروائي ، لاسيما ان تجربتي فرجينيا وولف وجيمز جويس لم توفرا كثيراً في هذا الميدان فـ (اللحظة المهمة) عند وولف و (الاشراق والاشعاع) عند جويس حيث العقلائي مرادف للباطني والرؤية التصورية ايذان بالحقيقة - حصراً قضية التجربة الاولى في ميدان السيرة الذاتية ولحظات المشاهدة والانهار . اذ تصبح لحظة التركز الانفعالي والذهني الشديد هذه نقطة تحول وجداني فني جراء عبثها الفاعل في حياة الانسان

لكن تجربة روبرت براوننج - التي سبقت هاتين التجربتين الروائيتين 'بحوالي ستين عاماً - تمثل تمهيداً مناسباً لولوج هذا الموضوع الذي تأكدت بعض تفاصيله مجدداً في رؤية ولیم كولدنج الابداعية . وبخاصة في روايته (الهة الذباب) ، وهي رواية تستحق تفسيراً خاصاً بحكم كونها واحدة من الروايات الحديثة التي تنبه ثانية الى اهمية الهاجس المصري في الرؤية الروائية التي سلكت في النظرة درب (الكلاسيين) الاوائل ، امثال سوفوكليس

براوننج والمونولوج الداخلي^(١)

وقبل الشروع بتفسير تحول التجربة الختام فنياً الى رؤية جديدة في لحظة الابداع المتوهج . لابد من توطئة مناسبة بشأن موضوع التجربة الختام في الرؤية الابداعية ، اذ لم يسبق ان يتحدث روائي او شاعر عن طبيعة تعامله مع مادته الاولى كما فعل روبرت براوننج في عصر الملكة فكتوريا وهو يطور اسهاماته الجديدة في رفد نظرية الادب الانكليزي والعالمي فالشاعر - كما هو معروف - طور (المونولوج الدرامي) بحكم حسه الناضج النبوي بطبيعة

(١) ان ابرز الدراسات في معنى (المونولوج او الحوار الدرامي) هي دراسة روبرت لانغهام (شعر التجربة المونولوج الدرامي في الموروث الادبي الحديث) . كما ان هذا الكتاب احتوى في داخله فصلاً متميزاً عن (الخاتم والكتاب) (١٩٥٧)

الحاجة الى طريقة تعبير جديدة تتيح للشاعر التعامل مع مواقف وامور موضوعية بدل الارهاصات والهواجس الذاتية او المخاطر التي جاءت عند بايرون من قبل كأوعية مستوعبة تنقل ضمناً وهسه بالمغامرة وحياة العشق والمجازفة والتمرد . فالشاعر براوننغ ذو خلفية ثقافية متميزة ، ومفرداته مغايرة لتلك المفردات الشفافة والمجنحة التي حملت قلب بايرون الدامي كما قيل ولواعج كيتس وآلامه واصطراعه مع نفسه ومع الآخرين ، وهو ذو بصيرة نافذة ميزت أمرين في حياة عصره ؛ اولهما ، سيادة النزعة المادية التي كانت في أصلها فلسفة الثورة الصناعية ، ومن ثم فلسفة الازدهار الصناعي والطبقات الصاعدة ، التي مهدت في سماتها (المنفعة) (التي جاء بها بنتام وستيوارت مل) الى النظرية الرأسمالية في الاقتصاد وفي منظور الشاعر براوننغ ، فان طغيان النزعة المذكورة ، جعل من المؤسسات الكنسية والخدمية والقطاعات المستفعة مولعة بالظواهر ، و متمسكة بالبراقع ، وفاقدة بالضرورة لكل ماهوروحاني وريعي حيوي وثانيهما ان هذه التحولات ، افرت شيئاً ايجابياً هو (الديمقراطية) بجزئيتها المعروفة في تلك الفترة (والتي لم تشمل بعد القطاعات الاجتماعية كافة ولحين اصلاحيين ١٨٦٧ و ١٨٨٢ الانتخابيين) ؛ فالتحولات ذاتها كانت ضمناً لمصلحة قطاعات صغار التجار والطبقات الوسطى في انكلترا ، كما هي الحال في فرنسا ودول اوربية اخرى ؛ وتنبه براوننغ بالضرورة الى تعدد هويات الاشخاص وسماتهم الفردية ، على الرغم من انهم يقعون في شرائح كبيرة او صغيرة او يؤلفون تشكيلات اجتماعية او -اجمالاً- قومية كبيرة بكلمة اخرى ، فان الشاعر لم يعد معنياً بالنبل والملوك والشخص النافذين الذي كانوا نماذج الروايات واشعار المغامرات السائدة من قبل واتجاهه يكمل بالتالي ما جاء به (جين اوستن) ، وليس ما جاء به وولتر سكوت كما ان موضوع تناوله لأفراد في حالة اضطراب داخلي ينه الى وعي جديد بقضية الباطن والخارج ، حيث

الفرد يقسم غصانيا الى جزء واحد وآخر غير
 ومستر هايد (رائعة روبرت لويس ستيفسون التي اصدرت خاتمة القبر
 والتي نهت الى ازواج الشخصية كقضية لم يتبه لها كتاب العقود الماضية
 وشعراؤها) وهكذا كانت قصائد براوننغ لوحات زاخرة بالحياة ، ومتنوعة
 ومتصارعة باستمرار فهذا هو الدوق في قصيدة (دوقتي الاخيرة) يتحدث
 لمبعوث الكونت الذي يريد الدوق ان يتزوج ابنته ويشرح له وهو يقوده
 الى حيث صورة روجه الاخيرة انه قتلها لأنه رأى انها لا تعيره اهتماماً
 ملحوظاً ، وان ابتسامتها له لا تختلف عن ابتسامتها للرسم او لغيره ، ولكي
 يبقيا له تخلص منها جسداً وروحاً وابقاها صورة هي بالتالي ملكه وحده
 ان المبعوث - كما هي العادة في مونولوج درامي من هذا النوع - صامت
 ومستمع ، لكننا نفترض فيه انه سيعود الى سيده ليخبره بما يراه من
 جنون عابث في شخصية الدوق ونزعة تملك متغلبة ووحشية رهبة تملك
 (الدوق) المتحدث ! ولم يقل براوننغ شيئاً آخر ، لكن القارئ يستنتج لنفسه
 انه ينتقد عصر النهضة بنزعة المادية وميله للتملك ، وهو ضمناً ينتقد عصره
 ايضاً بنزعاته التي سبقت الاشارة اليها

لحظة التنوير ،

ان (المونولوج الدرامي) كما طوره براوننغ يمثل تمرداً فنياً على تقاليد
 قصائدية قائمة ، وهو في ذاته معادل للتمردات الحاصلة في (الوعي) وفي
 التحولات الجديدة داخل البنية الاجتماعية آنذاك ، من حيث اتساع الفئات
 المستفيدة من التحول الصناعي والتوسع المدني ، ومن حيث ازدهار
 النزعات العلمية على حساب الغيبية والنصية (الارثودوكسية) في آن واحد ،
 وتزايد الاهتمام بالعلوم النفسية والاجتماعية والفلسفية والطبيعية لكن
 براوننغ وفي حدود الحوارات المسرحية ، كقصائد ، كان يؤكد على :
 ١ - لحظة تأزم في حياة فرد مأزوم او متصارع ٢ - ارتطام الظاهر او

أنهم بالباطن أو الحقيقة وكان ان أصبحت لحظات الكشف والوحي Revelations منطقية من حيث التسبب ؟ اي ان القارئ وهو يبلغ نتيجة معينة (او كشفاً في لغة الانحاء الشعري) فانه يبلغ ذلك حكم وجود مسببات تقود الى هذه النتيجة . وهي موجودة في طبيعة اللحظة المنتقاة والنفسية المأزومة (مدافعة عن نفسها او مبررة لسلوكها الخ) اما الكشف الالهي الذي جاء به تنسج بالتعاقب ليحول مسيرة حياته من يائس مسلوب يفكر بالانتحار في قصيدة (في ذكرى) الى شاعر متجدد حيوي فان براوننغ بعيد عنه لكنه طور اللحظة المذكورة الى (رؤية متنوعة) تردهي بالشك والتساؤل لتبلغ اليقين ؟ اي ان (التنوير) يأتي مسبباً تسيباً عقلياً ، لكنه مع ذلك يحمل قدراً من النبوة عندما يتألق التسبب في صفاء ذهني وملاحظة شديدة للوقائع والامور ونجود من الزيف وبراقع المظاهر . وفي كل ذلك تعمل قضية ما كمرحاث نار يؤجج ويأتي بالوهج النوراني كما هو شأن قضية عذاب (المونيين) في قصيدته الكتاب المسماة (الخاتم والكتاب) ، حيث ان العذاب الذي لقيه هؤلاء وأملهم في التنوير والحبور الأزلي قاد البابا الى التفكير جدياً في أمرهم ، اذ لابد ان الرب اراد منه - كما يقول البابا - ان يتأمل ويتدارس ويرى ماهو غائم وغائب في عصر يتلفع راضياً بالمادة وكان ان بلغ لحظة الصفاء بعد ذلك

وهذه اللحظة العاصفة لحظة الاستنارة والتمرد تفعل فنياً فعل (الهام) و (الوحي) الشعري او الجمالي في الاعمال الادبية الرائدة . وهي وحدها التي تقابل (الغيبوبة) الفنية الجمالية التي يفترض ان تفعل فعلها في كل ماهو هشيم او مادة خام لتعيد خلقه عملاً ابداعياً . والتطبيق المناسب في هذا المجال يمكن ان يتأكد في دراسة رائعة براوننغ (الخاتم والكتاب) في هذه القصيدة علاء براوننغ الى قضية قديمة حصلت في خاتمة القرن السابع عشر في روما والقضية تخص تلك الجريمة التي اكتسبت - شأن

اغلب الجرائم- وجهين ؛ اولها ذلك الذي فرضه عليها الزوج ، أحد أشراف روما الذي قتل زوجه ووالديها بالتبني ، والذي ادعى انه فعل ذلك ثأراً لشرفه وانتقاماً من زوجه الزانية ، وثانيها ذلك الذي اعلنته بومبليا، اي الزوجة نفسها قبل وفاتها بلحظات ، وهي تكشف براءتها من التهمة ، وبراءة ذلك القس كابونساكي الذي عز عليه ان يتخلى عنها في لحظة شدة ، فهيرها بعيداً عن زوجها القاسي وملابس القضية تتجاوز الحدين المذكورين ايضاً ، اذ ان والدتها بالتبني زوجت بومبليا الى كيبودو طمعاً في جاهه الظاهري ، أما هو نفسه فقد طمع في ميراثها ، وحالما عرف انها يتيمة اراد الخلاص منها ، ولا سيما انه فعل ما فعل بوالديها ، وعندما بلغه انها على وشك ان تضع مولوداً اراد الخلاص السريع منها قبل ان تورثه ، وسعى الى الصاق تهمة الزنى بها ، وتوزعت روما -كما هو متوقع- بين مناصر للزوج وبين معاد له ، حتى مؤسسات العدل توزعت ايضاً بين (الاوليات) و (الادلة) والافتراضات والمسلّمات الاجتماعية. الا ان البابا وفي لحظة تأمل بلغ القرار نبوءة وهدساً ، وهو في دوره هذا يؤدي دور الروائي -الشاعر عند تعامله مع قضية معقدة !

المادة الخام والكتاب

هذه القضية او التجربة الخام ، وردت في كتاب قديم عثر عليه شاعر بعد قرن ونصف ، وكان ان أعاد الحكاية ثلاث مرات ساد في الرواية الاولى منها صوته الغنائي ، حيث تلزمه الغنائية بموقف اخلاقي او تعاطفي ، معتمداً في تناوله الغنائي معادلاً موضوعياً هو قصة (اليشا) النبي الذي يحيي الاموات ، اذ تعني القصة الرمزية او المعادل الكلي لعواطف الشاعر امكانية بعث الحياة ، لا محاكاتها . واذا كانت هذه القضية مهجورة في اوراق صفر منبوذة ، جاء الشعراء باعثاً فيها الحياة مجدداً

لكن الشاعر اوعز لنفسه بالتوقف . فما حقه في فرض صوته على معلومات ووقائع لا يستطيع ان يكون حكماً نهائياً فيها ، فحكّاها ثانية بصوت مستقل (غير متعاطف او مناوئ) وكان لابد من ان يكون صوته هنا (سردياً) (٢)

لكنه ، في المقدمة السطر ٨٢٤ اعاد القصة للمرة الثالثة ، حيث اعتمد الشكل والتركيب المسرحي اذ سمح للشخص التبعة المعنيين بالامر بالتحدث عن أنفسهم . واضعاً كلاً منهم في لحظة مأزومة أمام نفسه وأمام الآخرين مبرراً موقفه وواقعاً في اشكالات او تناقضات او بالغاً درجة من التأمل الصادق . بحيث تتكامل صورة القضية أمام القارئ من خلال استيعاب كامل لنفسية المتحدثين

(٢) من المعروف ان منظري الادب يضعون الأساليب في اصول التكوين النظري للفن على أساس العلاقة او الترابط الحتمي بينها وبين (المرحلة) او أساليبها الفنية . ولعل مدخل جيمز جويس في صورة فنان في شبابه يتيح الاستيعاب الأبسط لمعنى هذا التداخل فحسب مبحث ابرامز هناك علاقة بين الأسلوب والنص والقارئ . تنوع وتباين بموجب حركة الفنان داخل النص او خارجه ويحسم جويس ذلك بقوله «ان الفن يوزع نفسه ضرورة في ثلاثة أشكال يتنامى فيها من شكل الى الآخر وهذه الاشكال هي الشكل الغنائي حيث يظهر الفنان صورته في علاقة آنية مع نفسه والشكل الملحني حيث يظهر صورته في علاقة ليست مباشرة مع نفسه والآخرين . والشكل المسرحي حيث يظهر صورته في علاقة مباشرة بالآخرين» وعندما يعلق على (الصورة الجمالية في الشكل الدرامي) يقول «انها الحياة خالصة منقاة في الخيلة البشرية ومعاد طرحها من هذه الخيلة . اذ يتحقق غموض الجبال شأن الخلق المادي . فالفنان شأن الآله في خلقه يبقى داخل صنعته او خلفها او بعيدا عنها او فوقها غير مرئي

ص ٢١٣ ٢١٤ ٢١٥ - طبعة Penguin ١٩٧١) وسوف تتكرر الاشارة باسهاب الى هذا الموضوع في مكان آخر .

الحلق الابداعي للتجربة

ويقابل هذا التوزيع منظور براوننغ في تفسير الافادة من التجربة الخام ، اي اعادة خلق التجربة ابداعياً . فهو يصف دوره كدور صانع الذهب وهو يتعامل مع الذهب الخام ، اي مادته الأولية . يجمعها ويدرسها ويعدها لكنه من اجل صوغها عليه ان يمزجها بمعدن خسيس لكي تكون اكثر تماسكاً . وشأن هذا المعدن ان اردناه معادلاً موضوعياً حسب تعبيرني أس اليوت - شأن الخيال والانفعال الشعريين . إذ بدوها لا تتم اعادة خلق المادة الخام لتظهر في صياغة منتقاة وكامنة اي في خاتم، ولا يكون هذا الخاتم نقياً دون سحب المادة الدخيلة عليه وقررها عنه . ويقابل ذلك فنياً انسحاب الشاعر ذاتياً عن التجربة اي ان يكون نفسه فيها دون ان يبق ملحوظاً في نسيجها شأنه في ذلك شأن الرب في خليقته كما يقول فلوبيير

وهذا يعني تحويل العمل تحويلاً درامياً واناة الفرصة للآخرين داخل العمل للكشف عن أنفسهم وعن اللحظات والمواقف ، كما يروها

وحسب ما يقول براوننغ في وصف الخطوات الثلاث ، فان الخطوة الاولى هي (الوقائع كلها جمعت معاً وغلفت في كتاب) لكنه عندما يمزج روحه مع هذه الوقائع يجعلها اكثر تماسكاً وصدقاً اذ ان (الخيال مع الواقع يزيد من تكريس هذا الواقع) اما بشأن الثالثة فإنه يقول (توجهت لتحرير نفسي واللجوء الى العالم)

ولكن ما الذي يعنيه (الخاتم) فنياً وتركيبياً . وهل تبلغ القضية التي طرحها براوننغ مزاج التجربة الروائية ؟

ب - الشكل الروائي للقصيدة

يدخل (الخاتم) في عنوان قصيدة براوننغ متمماً لـ (الكتاب) ذلك لأن القصيدة تتقدم دائرياً من حيث توزيعات الادوار الحوارية المسرحية مبتدئة بنصف جمهور روما المنتصر للزوج مروراً بالنصف الآخر المناوئ له والمتعاطف مع زوجه بومبليا ومن ثم بكود وكودو وكابونساكي الراهب وبومبليا والمحامين والبابا ، حيث تمر الحوارات المسرحية المختلفة في حلقات (خاتمية) متداخلة ومتصارعة ومختلفة ومتباينة

واذا كان المستمع قد توفر على هاجس كل واحد ودخلته من السابقين . وهم يبررون مواقفهم او يدافعون عنها او يعلنون همساً اعترافاتهم فانه هنا مضطر الى التوقف والتأمل والتفكير فاذا كانت المؤسسات الكنسية بصفتها مؤسسات العدالة ودوائرها كذلك والفئات الاجتماعية ككيانات لها اعتباراتها السياسية والاجتماعية فان لحظة المواجهة مع الضمير وبالتالي مع الآخرة تجعل البابا في منتهى الحرج والانفعال اي في لحظة درامية منفصلة تسقط فيها المسلمات والاقاويل الدارجة وتصبح الثقة العمياء خلالها مثلبة ومنقصة ودلالة تعصب وموت ضميري

واذا كانت ذكرى المومنين لم تزل حية في ذهنه (وهم يرتدون على المسلمات الكنسية والتعليقات المتداولة آملين بلوغ الحقيقة الصوفية والتقرب الى الرب . متعرضين الى انواع الضغوط وطرائق التعذيب والموت ومحاكم التفتيش) . فان البابا بلغ لحظة اشراق Radiance وتؤزر ، حيث الشك يقود الى مزيد من الايمان بحكم امتحانه الجديد للأمور الدارجة وهو تنور يفيد ضمناً من اطلالة قدسية متمثلة بوجه العذراء او بديلتها المعاصرة بومبليا التي يطعن شرفها دون مبرر كما دلت على ذلك لحظة الموت والاعتراف اي ان البابا ، بعد هذه المداولات مع نفسه، بلغ الحقيقة

فعرصره لا يقل مادية وتسليماً عن ذلك العصر الذي ظهر فيه المسيح . وعليه ان ينتصر للبراءة والطهارة ضد كذب الزوج والطبقات المتنفذة وزيفها .
و ضد تلك التوفيقية السائدة في المؤسسة الكنسية ايضاً !

وبصدور قرار البابا ضد كيودو تكون حلقة (الخاتم) قد تكاملت .
واصبحت القصيدة بناءً مركبة كالخاتم المدور يلتقي اوله بآخره

لكن (التدوير) وان أصبح سمة الاحكام التركيبي ليس معادلاً للصدق .
اي للحقيقة الفنية الا اذا عرفنا ان الخاتم قد تم بعد تجريده من المعدن الدخيل (حيث الذهب هو الوقائع الاولى . والمعدن المزيج هو خيال الشاعر . والخاتم هو القصيدة مطهرة من الشوائب) ، لكن الذهب بمفرده ليس ثروة اذ كما يقول راسكن في (شأن هذا الاخير) . لا يمكنه ان يعتبر كذلك دون ان يصبح نافعاً وكذلك الوقائع لا تكون مهمة ونافعة . اي لا يمكن ان تعادل الصدق . دون ان تتحول الى قصيدة فنية ذات منظور انساني بكلمة اخرى فان الشكل الذي منحه الشاعر للحقائق هو الصدق الاخلاقي بشكله الادبي . والهوية التي ظهرت بها الوقائع هي النبوة الصافية التي تكتشف الحقائق داخل الركام والآثام والاكاذيب . وهي بالتالي القصيدة التي ما زالت تثير عند النقاد شجوناً وتساؤلات

فالقالب المسرحي الذي جاءت به القصيدة (الخاتم والكتاب) يمنع علينا تحديد موقف الشاعر والخيال الذي عادله بالمعدن الدخيل يتضح في قوالب اخرى غير الدرامية ويبقى امامنا البابا الذي يبدو كالشاعر يخاور ويتأمل ويكتشف اي ان الخيال هنا ليس قابلية تصويرية فحسب بل هو مزيج من النبوة والتحليل العقلاني ، فقادته التأمل في محنة المومنين وفي مقتل بومبليا الى ان (الحب) هو (طاقة الوجود الرباني) وان (القوة المقدسة) موجودة في كل شيء متجاوزاً (شأن كابونساكي) كل الحجب والاستار والبرقع والنصوص التي حُكمتَ الذهنيين الكنسي والاجتماعي

اي ان القصيدة المسرحية، وهي تعنى بشخصها الفعليين حسب جدلية الصراعات والتناقضات المصلحية والروحانية، تتجاوز الحدود الفنية للأشكال الأدبية أيضاً باتجاه (اللاتصنيف الرمزي) لحركة الأشياء؛ الحيوان والانسان . والخير والشر . الكراهية والحب . الجشع المادي والاطمئنان الروحاني الخ فهي تشارك المسرحية اعتمادها مبدأ الاصطراع الحاسم والمهلك بين البراءة والاجرام . اليقين والشك . الغيرة والحب كما هو أمر عطيل وهاملت ودوقه مالفى كما انهاء في تعدد النظرة والرؤية وتباين الاصوات، تبنى على الكشوفات النفسية والعلمية التي ازدهرت في عصر النهضة وبعده . فهي حوض في اعماق النفس البشرية . طارحة كيف ان التعصب القاتل يصع على الصدق والحقيقة ، حتى في اذهان اولئك الذين يدعون البحث عن العدالة . شأن رجال القانون في القصيدة ذاتها والقوة (الدرامية) للحوارات الداخلية لتسعة اشخاص تتأق من طرح تجارب متقطعة استرجعت تحت وطأة اللحظة الحاسمة . اي لحظة الفرار والمواجهة في مثل هذه اللحظة . على المرء ان يستجيب لدوافع التحريك الشديد اي للدافع الغريزي للبقاء او للخلاص الروحاني وبكلمة اخرى فان بعث الحياة مجدداً في وثائق قديمة مطمورة في ركامات مهجورة هي خلق شعري يعتمر فيه الصدق حيث تحمل لحظة النبوءة والاشراق للآخرين العبرة والدرس والنور الذي يتجاوز الوعظ لأنه يتعامل مع ينابيع الحب والحياة الأساسية فاذا كان كيودو هو الشيطان في لباسه وسلوكه الحيوانيين . فان بومبليا هي الزهرة النقية الطاهرة وكابونساكي هو الحب والوفاء وفي تملكه لمثل هذا التصور وهذه الادوات لم يكن براوننغ يعيش في فراغ ، اي لم يكن مقطوعاً عن ظروفه فالجريمة التي أعاد تفحصها أتاح له تسليط الضوء على المفارقة بين الظاهر والباطن المزيف والصادق الطهارة والزيف مشيراً بصورة او بأخرى الى ان مجتمعه ، اي

عصر الملكة فكتوريا ، يحتاج الى فحص والى هزة عنيفة ، الى بحث عن الصدق والحقيقة تحت ستار المسلمات والمقبولات والظواهر وبراقعها اي ان الفنان وقف خارج البرقع المؤسسي الاجتماعي ليرى نفسه ويرى الآخرين ، تماماً كما فعل البابا من قبل

ويتجاوز براوننغ (القصيدة) بصفتها شكلاً، باتجاه الرواية الشعرية ، حيث تعدد الشخصوس وعقدة الصراع ودراسة الذهن المجرم والعقلية العصابية وتفحص التناقضات الاجتماعية كما ان تجربته هذه هي بمثابة تمهيد للضغط الجديد الذي ستتبناه الرواية ، وتنفرط امامه الاشكال الشعرية الدارجة

كان W.C. Roscoe يعلن حينذاك اضطرار الاجناس الادبية الى تمثيل الشخصوس ، مشيراً الى (ان تمثيل الشخصية اصبح الاهتمام الاكثر شمولاً في ادبنا التصوري) ، وهو تمثيل تأكد في الصور الشخصية المطروحة في قصائد براوننغ ، وكذلك في سعة الاحداث وشدتها حيث تحتم نمو الشخصوس وتكشفهم امام القارئ . وتعني مثل هذه اليقظة تعريفاً آخر للمخيلة ، التي وصفها الناقد الذي عاصر براوننغ ، أي جورج هنري لوس ، بأنها (تلك القدرة الفريدة في بلوغ اكثر تلافيف القلب غموضاً وسرانية ، واظهار الشخصية بأفعالها الداخلية والخارجية) ولا ينقطع التأكيد على أهمية الغوص في دواخل الشخصوس: عن أساليب الطرح فاذا كان براوننغ قد زواج السرد بالحدث الدرامي ونهجه فان Roscoe أكد ذلك نظرياً عندما قال: (ان توحداً دقيقاً لنمطي العرض الدرامي والسردى تم ايجاده لفصح المجال أمام متطلبات الفن الجديدة) ، وهي هذه المتطلبات التي تأكدت في النتاج الشعري والقصصي عند براوننغ كما هي عند مردث ، وعند روزتي في

(مَنزِلُ الحَيَاة) كما هي عند الاختين برونتي وجورج اليوت وفلوبير . (*).

وهذه الضغوط الجديدة هي التي تفضي الى الجدل المعاصر في التفاصيل
الآخري للشكل والمعنى تلك التفاصيل المتداخلة في الرواية الكلية لـ لولف
وبروست وجويس وبعدهم عند عشرات الروائيين الذين وعوا هذه
الضغوط ، واهميتها في هذا النوع الأدبي المتغير .

(*) ظهرت مقالة روسكو في مجلة National Review في عام ١٨٥٦ راجع حول هذا الموضوع
Richard Stang, The Theory of the Novel, .p. 51.

الفصل الخامس

التوفيقية في الموقف والنص

الاكتفاء بالفكرة والتقييد بالمعتقد ، محاكاة للواقع
من شأنه ان يبطش بالعمل ويمنعه من الديمومة

رغم ان تنسن لم يكن معنياً بواقع الحياة المعاصرة الا انه مجّد العلم ،
وبارك التقدم في عدد من القصائد ابرزها قاعة لوكسلي^(١)
وعندما ارتد في خاتمة حياته على منظوره المتفائل فلأن مظاهر الحياة
المدينة وتبعات السياسة العامة لمجتمعه قد اذهلته وخيبت آماله لكن العصر
طبع حتى قصائد بعض الشعراء الذين امتلكوا شفافية ونفورا اجتماعياً في آن
واحد شأن (سونيرن)^(٢) الذي كانت قصائده امثال (هرثا) مهجاً متفائلاً في
الشؤون البشري والارتقاء وهو أمر سيسحر بعد حين بعض الشعراء
وبعض الروائيين من امثال بتلر

لكن الاكتفاء بالفكرة والتحدد بالمعتقد على أساس محاكاة الواقع من
شأنه ان يطلّش بالعمل او يمنعه من الديمومة صحيح ان بعض الناس ما
زالوا يقرأون رواية (التن لوك) مثلاً لشارلز كنكسلي التي تأثر فيها

(١) تنافى قيمة القصيدة المذكورة لتسن من طبيعة التحول فيها ، الذي يشبه تحولات كارلايل في
(سارتر زرارنس) المارة الذكر فهي ايضا رحلة من الرفض الازلي . حيث التأمل الرومانسي
القائم . الى التجاوب الكلي مع حياة العمل لكن تنسن يطرح جملة مشاريع ويناقشها
ليطمئن في النهاية الى روح التقدم (الى الزمن الام) حيث يكون بمقدوره المشاركة في تحقيق
الحلم البشري . فقدم بلاده وعلمها لم يبلغ الجماعة في العالم بعد . ولهذا يتوحد الشاعر مع هذه
الروح التي تقود الى التغيير وقيمة القصيدة في تقدير اغلب نقادها تأتي من هذا الاعتبار اذ
يصبح الصوت المتكلم ناطقاً بلسان مثقفي عصره

(٢) سونيرن لا يمكن الا ان يذكر سونيرن عند التاريخ للرواية فهذا الشاعر الانكليزي الذي بث
الدعوى في قلوب التقليديين والمخالفين في النصف الثاني من القرن الماضي جاء بأفكار اساسية
بعضها يطرح تأثره ببولت وتمان وبالفرنسي فيون . وفكرت هيجو وبودلير . والاخر له علاقة
بعلوم الانسان والاحياء فطرح فكرة التقدم ونفي اي وجود لعالم الوحي وهاجم الكنيسة
وكتب علناً ما يزعج رجال الدين كما انه مجّد المتعة الحسية . وغالى في ذلك حتى اصبح محط
هجوم اخلاقيين بل ان مفتحا شأن جون مورلي كتب عن مجموعته (قصائد واغنيات) بأنها
شهوانية قائمة ومدمرة لكنه جاء بموسيقى شعرية عذبة وامكانية ذهنية عالية وموضوعات
جديدة وتجربة حيوية

بتجربة (اون) التعاونية وتنظيراته الايديولوجية . مطوراً تلك الى نمط آخر من الفكر اسموه بعد حين بـ (الاشتراكية المسيحية) لكن (التن لوك) تهم مؤرخ المجتمع اولاً فهي تعتمد حياة الشعر (الجارتي) توماس كوبر . وتوظف هذه الحياة لصالح دعوة المصالحة بين فئات المجتمع على أساس التخلي عن فلسفة (التجهيز حسب الطلب) و (مجتمع الوفرة) اي عن اصول اتجاه بنثام النفعي الذي رافق الثورة الصناعية والتغيرات الاجتماعية اما قارئ الادب فلا يرى في الرواية ما يدعو الى اعتمادها خارج فائدتها المرحلية اي ان عصر الايديولوجية الذي استمر منذ منتصف القرن الثامن عشر شديداً وقوياً في اوربا كلها اوجد نفساً آتياً في الكتابة الادبية ؛ بشكل قصائد وروايات ناهيك عن المقالات التي اختص بعضها وثيقاً بالادب اما اتجاهات هذا النفس فهي تتوزع بين: ١ - التوظيف العلني للابداع والقص والاعلان لاغراض المنفعة . انطلاقاً من رأي عديدين من مفكري المرحلة في اوربا الذين رأوا في الابداع ضرباً من التاج المسلي والمضجع للوقت ، والضار اصلاً ومعروف رد كولبرج الابداعي على السيدة باربول وهي واحدة من صاحبات هذه الدعوة

٢ - اعادة كتابة بعض النصوص وتشذيبها ولم ينج حتى شكسبير من مقص باودلر الذي لا يرحم

٣ - التوفيق بين الاتجاهات المتصارعة وكانت مقالة جون ستوارت مل عن (بنثام وكولبرج) بصفتهما ابرز عقليين متناقضين في ذلك العصر واحدة من الشواهد المهمة في معنى التناقضية الفلسفية والفكرية العامة التي طبعت الحياة الاوربية آنذاك

اما لماذا سعى جون ستوارت مل الى هذه التوفيقية فلأنه ادرك لاحقاً ان تلقين ابيه واستاذة بنثام يتيح له الحركة في سياق (آلية) الحياة ؛ اما تلك المساحة الشاسعة من الحلم والتصور فانها تكاد تكون مغلقة بستاثر سود

وهكذا تحولت الحياة الى ماكنة من التسبب والفعل ورد الفعل ، وكان لابد ان يتمرد على هذه الماكنة ولو قليلاً

كان (جون ستوارت مل)^(٣) يعني ان كوليرج تجاوز واقعية بنثام الشديدة ، ومنطقية النفعية ، ومنظوره العام «للسعادة الاعم للعدد الاعم» لانه عاش في تلك المساحة التي لا يعرفها بنثام ، اي تلك التي تجعله يبصر الحارق والعجائبي على انه وشيك وقريب

فالعلمية الضيقة لم تغلق ذهنه عن هذه المساحة والواقعية الغامرة لم تسدل حجبها على رؤاه بعد ، بل كان ثمة ايمان آخر بمنطق الكون وعلاقاته وتداخلات مخلوقاته يحتم رؤية بديلة اثبتت كونها المتغصن الذي اعان العديدين في فترات الضيق والكرب والذعر من الواقع وعندما اراد الفكتوريون التخلي عن قيود بنثام اضطروا الى العودة

(٣) كتب جون ستوارت مل مقاله عن بنثام في (١٨٣٨) ، بينما نشر الاخرى عن كوليرج في عام (١٨٤٠) وقال عنها انها الذهنان البشريان الكبيران في العصر ، اذ ان بنثام يؤكد (المغزى العملي للفلسفة التأملية) بصفته مؤثرة في اعمال البشر ، وبنثام هو النساء في كل ما هو قائم ، دون ان يكون سلباً على خلاف ديفد هيوم . انه يبحث عن كل ما هو خاطئ بعد المضي في التساؤل والاشتقاق فكل مبدأ لابد من البرهنة عليه عقلياً فالحظاً مصدره التعميم والمنفعة العامة عنده هي أساس الاخلاق ويعترض عليه مل جراء اهماله كل ما هو شعور لا مصلحة فيه لكنه يطمئن الى اسلوبه في المعالجة والى جهده في القانون . اذ وجده مجموعة مخلفات اقطاعية وحوله الى علم

كما ان كوليرج هو الآخر يساءل في جدوى الاشياء ، لكنه على خلاف لوك والقرن الثامن عشر وجد الذهن البشري يتوزع في مقدرتين الاستيعاب او الفهم حيث الاعتماد على الاحاسيس . والعقل او الوعي المباشر حيث ادراك الحقيقة التي تعجز عنها الاحاسيس . وهو يرى ان فلسفة لوك وبنثام تقود الى الاتحاد حيث يستحيل اثبات المعجزات في ضوء التجربة كما انه يرى ان الفلسفة ذاتها تلغي الالتزام الاخلاقي لكن كوليرج يبصر الايمان على انه حالة ارادة لا استيعاب ورغم ان مل يعترض على بعض افكار كوليرج الا انه يتفق مع منهجه الفلسفي على أساس انه يفتح امام معطيات العقل .

باسراف الى الاساطير وتوظيفها فهذا (تسن) يذهب الى اساطير المثلث -
والى سيدة شالوت، وهذا ارنولد يختار من ميسرنس تمرده على الآلهة التي
تهمل عدله فتقرر تقصير حياته ومن يوسيس تبت العصامية الشديدة
والمنازلة الدؤوبة للكبر والشيخوخة^(٤) ، لكنه في كل ذلك ينطق بلسان
عصره في اوربا كلها حيث يقرب في ثنائه على (سينكوز) مؤلف
(اوبرمان)

للشاعر ان يعلن بعض الاسرار
ما دام العالم يبحث عن الجديد
ولكن اني له ان يكشف ما هو عميق تماما
فالعالم يعجز عن فهمه

اي ان الحس بأهمية المبدع قائم لكنه حس مرهون بالزمان معين . هو
نفسه الذي دفع الشاعر الى القول في قصيدة (التخلي)

الشاعر الذي منحت السماء قلبه الكبير نبضاً أسرع
يخضع هذه الطاقة لسر غور الانسان .
لا لسر سيرته الذاتية

(٤) تحولت اسطورة بوليسيس عند كتاب القرن التاسع عشر وشعرائه الى طموح قلق دائم غير عانى
بحدود الزمان او مشقة المكان . واعتمد هؤلاء على دانتي الذي ادان هذا الطموح السائب عند
البطل اليوناني بينا جاء هذا النج عند يوليسيس بمثابة الخلاص من كل ما يشكو منه متقفو
العصر . لاسيما مجادلة الذهن مع نفسه ولهذا كانت دعوة بوليسيس (لنجاهد لنبحث .
لنجد . لا لترضخ) هكذا كان يعلن امام مجارته في قصيدة تسن اني تحمل اسمه . كما انه
يظهر في قصيدة ارنولد (العابث الضال) حاملا القبة والأمل للآخرين . لكنه في قصيدة اخرى
(Palladium) يأخذ عن دانتي بصفته بطلا رومانسيا يمثل المعرفة بصفقتها ناجما للتجربة اي
انها المعرفة التي عناها القرن الثامن عشر . والتي تقل شأننا عن المعرفة الشعرية

اي ان العودة الى الاسطورة هي الاخرى عودة مرهونة بالزام ما ،
وبعوامل اخرى تجعل من المبدع معنياً بالعام لا بالذاتي ، في سياق تمرد
واضح على (الرومانسية) واتجاهاتها في التفكير . وعندما يتم البحث في
اتجاهات (التوفيق) يمكن تشخيص بعض سماتها هذه عند فلوبير وبلزاك
وجورج اليوت وديكتر . بينما يقف آخرون، شأن ثاكري، في خانة الاستيعاب
الادق للواقعية الساحرة التي لا تخفف منها تدحلات كتابها وتصريحاتهم
العقلانية في مواقع مختلفة من نتاجاتهم

ولعل بلزاك هو الذي يتيح لنا متابعة التناقضية الجديدة . وميلها الختامي
نحو التوفيق . فاذ ينبعث شخوص بلزاك كما يقول تيرنل محقاً من راسين ومولير
لاسيما في مجانينه ومعتوهيه . فان طريقته الخفية هي الايدع هؤلاء يتحولون
الى شخصيات ظل تكشف عن الآخرين بل يدفعهم لتحريك الاجواء التي
تتيح انفصام الصوتين عند الشخص الواحد . حيث ينشطر الانسان الى عام
يتقيد بالمواضع والتعليمات والمتطلبات . وخاص ينصح ارنولد القراء بالتخلي
عنه فالعام هو الذي يلتزم بالفضيلة المعلنة وبالمقبولات اما الخاص فهو
الذي يهش في نفاق ذاته، وفي نفاق ذوات الآخرين

واذا كانت قراءات بلزاك في روايات السيدة رادكلف قد هيأت له فرصة
تصيد الغريب والاجرامي . فان واقع الحياة بمحاسنه ونفاقه وبخبرته
ومشكلاته كان يدفعه للبحث عن تعامل منتظم مع مستلزمات البقاء . وبين
المساحتين كان لابد لشخصه ان يظهر او دون مثالية غير مبررة . وكان لابد
لهم بعد ذلك ان يكونوا مجرد بشر اذ كما يقول تيرنل عنهم انهم (يمثلون
الانحلال الاخير للبطل في المجتمع التجاري)⁽⁵⁾

وحتى فلوبير الذي اشتدت المبالغات بشأنه وجد سنده في اللغة وفي

(5) اد يقدم تيرنل تحليلا شيقا لهذا الموضوع في الفصل المكرس لبلزاك The Novel in France.

القدرة على تكثيف الاسلوب والمفردة لنقل الصورة والفعل في آن واحد ، دون عزل بين الاثنين اما مشكلة (مدام بوفاري) فهي الاخرى مشكلة شخوص الرواية في القرن التاسع عشر . اي مشكلة الاحتكاك بالجاء والثروة ، وعندما يتم هذا الاحتكاك دون «معتقد» او ذهن مهياً لاستيعاب التغيير . غالباً ما يتصور الفرد ان (الثروة) هي بديلة النبل ، والجاء هو لازمة الاخلاق . وفي عالم ينعدم فيه الاطار الاخلاقي جراء التغيرات السريعة ، وتظهر فيه قيم اخرى عمادها المال والشهوة والشهرة . كان لا بد لمدام بوفاري ان تصاب بالمرض العام . وان تتحكم فيها الغريزة التي اثارها سمات الجاء ووجهه

وعندما كتبت جورج اليوت (مدل مارج) في عام ١٨٧٢ فانها وجدت نفسها تختار الساحة المهيأة التي امتها مختلف الكتابات . اي ساحة المجتمع الوسيط اولاً . وهي ساحة تخلو من الفعل البطولي مادامت خاضعة هي الاخرى لطبيعة الافكار والمعتقدات الأساسية المسيرة لحركة النمو الاجتماعي فروايتها خالية من البطولة ايضاً بل ان بطلها هو المكان نفسه . تماماً كما كان مكان (سوق الغرور) هو الأبرز في رواية ثاكري التي تحمل الاسم نفسه : فاذا كان المكان هو ساحة الفعل والسلوك والطموح والتناقض وهو الشاهد على كل ذلك في غياب قيم بديلة او وقائع اخرى تتيح البطولة او التفرد النبيل . كان لا بد ان يصبح المكان الشاهد الاوضح على ما يجري بل يمكن القول ان ذهنية غارقة بالافكار وملزمة بالمنطقية الاستدلالية السائدة آنذاك كان لا بد ان تنقسم عندها الرواية الى مجموعة افكار فكارزون هو دارس العلوم القديمة الذي يغرق فيها دون نتيجة ، فيبقى يبحث عن (مفتاح) للحل . ليجد نفسه كهلاً متعباً يشك في الآخرين وزوجه دورثي بروك تبتدئ معجبة به لأنها ترى فيه او هكذا هي لها الجلد والبحث وحسن الادراك . لكنها سرعان ما تشعر بأن عصاميته

وصوفيتها قابلتان للاندحار امام الواقع ، وهو ما تأكد عند وفاته ف بعدما اشعرها (لادسلو) الذي ترى على الشاعر شلي بأن (التنع بما هو جميل) ليس غضاضة ، بينا كان (بلستود) يخفي عن عائلته وصحبه سرقاته القديمة . ووجد في لبوسه الكنسي وحامسه الحالي ستاراً لاختفاء ماضيه . الذي دامه هذه المرة وفي لحظات السرد القصصي بشخص ذلك المعنوه رافلز الذي يعرف كل شيء عنه : اما روزا موند فأنها تبحث عن الزواج بـ (لدغيت) حباً للجاء . ولكانة عائلته لكنه يعجز عن تقديم ما يرضي رغباتها مادام مولعاً بالعلوم

اي ان هذه الرواية تتوزع الى عدد من المواقف والمعتقدات ، التي تلغي الافراد بصفتهم الشخصية . وتكتسب قيمتها من هذا الجرد العام للمعتقد ونقيضه ودلالته . ولهذا فهي رواية تعول على الفعل مهما كان صغيراً ، وتعتمد على التفصيل ونقيضه . كما انها تطرح الساحة كلها في سياق جدولة اهتمامات مثقفي الفئة الوسطى الذين يطمنون الى النقد ، والتوفيق في حلول يرتضونها ومصالحات يرون انها بديل للموقف الاخلاقي او المعتقد ولعله مثل هذا (المعتقد) الذي يبق الرواية محدودة الأداء ، والمعنى في جدلية الديمومة والموت

فمنذ البداية راهنت الرواية على مجموعة دوافع وغرائز في عالم يحدده المكان والزمان هكذا جاء كروسو الذي وصفه أيان وات بقوله (انه ليس رحالة تاجراً جذوره بخاربة في محيط مألوف لكنه واسع كما انه ليس شأن يولسيس بحار رغم مشيئته يزعم العودة الى عائلته ووطنه ان حرفته الوحيدة هي الريح : وان العالم برمته هو عالمه)^(٦) لكنه رغم ذلك يبحث في فعله عن سمة القداسة ليفقد المصالحة بين الديني والدينيوي

الفصل السادس

بدء الانشقاق على هامت وناوت

ليست (التعقلية) في القرن التاسع عشر مرادفة للترعة الفلسفية العقلانية المحتكمة عموماً للتجربة والاحاسيس في سياق مبادئ لوك وصحبه ، بل هي تعبير يطلق جوازا على (المثقفين) المعنيين بالفكر والتأمل ، اولئك الذين فاضت اذهانهم بالافكار الكبيرة والمتناقضة في آن واحد ، تلك الازدهان التي تملكت وعانت بين استغراقات هاملت ورغبات فاوست . لتجد نفسها في احيان عديدة مدعوة الى التسليم بالفعل العادي . والرضوخ لما اسماه كارلايل (جون بل) ، نموذج العمل اللاذهني وليس المقصود بالتعقلي ذلك الذي ادانته واحدة من تعقلي العصر الاعتياديين . جورج اليوت ، في روايتها (مدل مارج) في شخص كزابون ، صاحب اوهام العظمة الذاتية في حقل التقيب والبحث ، بل انه صاحب النزوع التأملي والتفكير الذي يقوم على ثقافة عميقة واسعة وحوار حيوي مع الحياة . اي النزوع الذي امل على الروائية قليلا من (التحليل النفسي للشخص) والافادة من مبتكرات المعرفة والعلوم الطبيعية في المعالجة والشرح والبناء الكلي لساحة احداث الرواية الصغيرة والمتوزعة تفصيلا والمتكاملة بناءً في منطقية متوقعة . تعتمد الاستقراء في جمع النتائج والخيوط في العمل الادبي وتربط فكرا بين (تعقليتها) وبين وفائها للعقلانية في اطارها الاتباعي الجديد الذي تتلمذت عليه في ظل تأثير صديقها الناقد جورج هنري لوس . محرر مجلة (ويستمنستر) المتميزة في الوسط الانكليزي المثقف

وقبل متابعة هذا الاتجاه في الرواية الاوربية كلا تحسن الاشارة ثانية الى الشاعر روبرت براوننغ الذي اعد (التفكير) او التأمل ضربا حصيفاً في تجديد الذهن البشري . وهو ميل لم يكن براوننغ قد ابتدعه بل يمتد الى فلسفة كاملة نشطت في نهاية القرن في اوربا كلها في سياق الفعل وورده

صِدِّ التصرف العقلاني^(١) الذي ميّز اتجاهات التفكير منذ النهضة
نكس بروانغ واجه انتقادين ينطلقان من الموصفات العامة لثقافة العصر
التي تتبع لنا رسداً مناسباً لحركة الرواية الأوروبية
فالانتقاد الذي وجد في ميوله الفكرية (اغراقات هار) وتمنيات مثقف
متمكن مادياً وموفق اجتماعياً يعني ضمناً أن بروانغ بعيد عن الواقع التعيس
الذي انشده إليه تفصيلاً عدد من كتاب العصر أي أولئك الذين هجروا
النقد العام للنزعة المادية أي هجروا الموقف الذي التزمه بروانغ وتوجهوا
نحو الحياة المدنية بكل سوئها وقرفها داعين للإصلاح والعدالة الاجتماعية

(١) يمكن أن نقول أن نمو الرواية عني في حينه خلخلة المفصلات (العقلانية) . أو الاتباعية .
وتجديداً لأصول الأفلاطونية الجديدة لكن هذا الإطلاق غير جائز من الجانب الآخر إذا ما
أخذنا بنظر الاعتبار اهتمامات متوري القرن الثامن عشر في أوروبا بالأحاسيس على أنها المؤدية
إلى المعرفة فالأفلاطونية الجديدة تنع أفلاطون في أن الأفكار أو المثل هي الوقائع الكامنة
خلف الظواهر المادية للعالم الزائل أي أنها تحتوي في داخلها كل ماهو أزلي غير عابثة
بالتغيرات لكن الزمن أخذ يعني القوة المغيرة كما طرحها الهضبة وكما طرحها مختلف
الشعراء شأن تنس وجاءت الرواية لتعني بالأفراد في محيط محدد وتطرح إشكالية الوجود
والمثل من خلال التغيرات ذاتها كالأفراد ومعتقداتهم بل إن الزمن نفسه أصبح تعاقبياً
حيث الفعل الماضي يقود إلى الحاضر وحيث الذاكرة في صحتها وتعاقبها تجمع أطراف الزمن
بالتغير .

أي أن المعنى التقويي للزمن والمعنى التاريخي له بصفته قوة مغيرة انسجما مع ظهور الرواية أو
قاداً ضمناً إلى هذا الظهور ضمن التغير الفعلي في المجتمع ذلك التغير الذي أتاح احترام
الأفراد واحساسهم ونموهم على حساب التقاليد الأدبية الثابتة التي كانت تتحكم بالمادة
المؤلفة فالزمن بصفته قوة مغيرة هو سر الرواية . كما أن (توزيع العمل) في المجتمع الصناعي هو
سر التوزيع الواسع في الشخصوس الذين يتضممهم عالم الرواية المتغير لكن هذا التفسير الذي
احتضنه إبان وات ينطبق على ظهور هذا النوع الأدبي دون أن يلغي أفادته اللاحقة من
الأسطورة والموروث كما حصل في أدب القرن العشرين راجع

The Rise Of The Novel, pp. 23 — 24 .

جامعين بشكل أو بآخر التزوع الذي بدأه (كارلايل) في التوفيق بين الدعوة العامة والامثلة الميدانية التي ينطلق منها في دعاوى الإصلاح^(٢) كان هؤلاء اصحاب قضية او رسالة في سلسلة من الكتابات سميت بـ (الرواية الصناعية) او رواية (المشكلة) فساحة الرواية تزخر بالحياة وتفصيلها يتوسطها عمال من على شاكلة (فلكس هولت) عند جورج اليوت في الرواية التي تحمل اسمه او بارتن في رواية (ماري بارتن) للسيدة كاسكل ، او سلاكبول في (ايام صعبة) لديكنز الخ^(٣) فالروائي صاحب قضية ، ودعوة اصلاحية توظف ماكنة الرواية . أو تثقل عليها لكنها دعوة تمنح

(٢) رغم مايقال عن تطرف كارلايل . الا ان دعوته لـ (فعل ماتق عليه يدك) ينسجم مع الفلسفة الاساسية للمجتمع الصناعي أي توزيع العمل اما اعتراضه على (الفعية المطلقة) وجب المال فينطلق من ميله للإصلاح وحقيقه ازاء ظواهر الاستغلال

(٣) الرواية الصناعية

تمثل هذه الرواية الرد على (التعقُّب) لأنها لا تنهم بقضية أخرى غير مشكلات شغورها العمال الذين يملكهم هم بنصر حياتهم وحياة اقربانهم الاجناعية فهم لايعانون المأذنياً . بل يشكون وضعا اقتصاديا واجناعيا مزريا وكان صوت كارلايل في كتابه (الماضي والحاضر ١٨٤٣) مؤثرا في شد الكتاب الى قضية العمال ففاضت رواية السيدة كاسكل (ماري بارتن ١٨٤٨) و (الشمال والجنوب ١٨٥٥) بأحاسيس صادقة نقلها ذلك التوظيف المدهش للوثيقة والفصل بينا كانت رواية كنكسلي (الثلث لوك ١٨٥٠) وثيقة قصصية تضج بالنقد الاجناعي لكنها تجاوزت رواية (سبل ١٨٤٥) لجنامين فزرايلي دون أن تتخطى رواية دكنز (ايام صعبة ١٨٥٤) أو (فلكس هولت) لجورج اليوت (١٨٦٦) هذه الروايات التي سميت بالرواية الصناعية أو رواية المشكلة لم تكن منقطعة عن الشعر . شأن قصيدة كلف المساة (بوني) كما انها تلقي في النزعة التوفيقية . الداعية الى الإصلاح لغاية الحد من الثورة اذ ان العمال قدموا طلبهم المشهور في نيسان ١٨٤٩ . واصبح (الحارثيون) حركة واسعة بشت الذعر في قلوب الطبقات الوسطى ويرى لوس كزامين ان هذه الرواية تمثل من الجانب الآخر (التحصن الطبيعي ضد الثورة) اما من الناحية الادبية فهي تقع في التيار الواقعي الاساس في الرواية . حيث التجربة الفعلية هي مادة الرواية . تماما كما اعتمدتها جماعة ما قبل رفايل في الرسم

شخصه حيوية وتدعوه الى اعتماد وصف المكان والشخص في ضوء علاقة متصلة بين الاثنين لقد اصبح المكان في بعض الروايات اساسيا كما لم يكن قبلا . وتمكن الروائيون من تحقيق علاقة مباشرة بينه وبين الشخص . لا على اساس انه (موقع) الحدث حسب بل على اساس انه دافع ومحرك للحدث . ومسبب للوضع النفسي للشخص . وأمام حرارة القضية وآنيها كانت عين الروائي تلتقط التفصيل في ضوء ما يحصل وما زالت بعض المقطوعات النثرية الوصفية في هذه الروايات مثار اعجاب قارئ النثر ودارسه

وبينما كانت الساحة تكتظ بالبشر ومشكلاتهم كان روائيون آخرون يرفضون هذا الاهتمام ويرونه «مقرفا» كما هو أمر فلوير فيدان الاخير هو (العلاقات الشخصية) لكنها علاقات محكمة بنظرياته أيضا وهي نظريات تتناطح مع الدارج بسوداوية شديدة خالية من اي اسانيد عميقة أو اية بشرى بالخلاص او الفلاح

وبقدر تعلق الامر بهذا الموضوع فان فلوير يختلف عن ثاكري فاذا طرح الانكليزي نمطه (بكي شارب) في (سوق الغرور)^(٤) على انها (المتسلق الاجتماعي) الذي يعتمد الذكاء والجمال للتسلق الا انه كان يترك بعض المشاهد لتقديرات القارئ . منسجبا الى الخلف كمعلق او مخبر

(٤) ظهرت (سوق الغرور) في عامي ٤٧- ١٨٤٨ لصفها مؤلفها بأنها رواية دون بطل . معلنا عودة الشخص الى حجمهم الفعلي في مجتمع نفعي وكانت اعلانا عن انقطاع الوصل مع (الرومانس) وموت التزييف فاجتمع نحوه رغبة للكسب والنجاح لتطور هذه الرغبة الى تضحية بكل شيء آخر وبضمنه الحب يقول ثاكري في رسالة الى روبرت بل (١٨٤٨) انه يريد ان يعبر . بتعابير جذلة عن كوننا في أغلب كياناتنا حمقى وأنانيين ومحدونا الغرور اريد ان اترك كل امرئ قلقا تعباً في نهاية القصة .

صحفي وفي احيان قليلة كواقعي ساخر يرى الدنيا كما هي دون تشديد
الرؤية المعتمدة وكانت (بكي شارب) مقبولة . لايرفضها القارئ ، مادامت
(حالة عامة) دارجة في مجتمع تتحقق فيه (المرونة) في ظل العمل والمال ،
فحيث يسود التغيير في ظل (ايدولوجية) نفعية واضحة يتسابق الرهط الخالي
من (الحكمة) و (التنور) في التسلق . بل ان من شأن آخرين في هذه الرواية
لا يرون هذا الواقع من جانب ويعيشون بعقلية اخرى قديمة او متقادمة
(حاملة) ولا يمتلكون ما يخرجهم من ساحة (الاعتيادي) من جانب آخرون
يبدوا غرباء او مثيرين للشفقة والسخرية

وهكذا كان حب (دوبن لاميلى) غريبا ، ومضحكا صحيح ان مدينة
ثاكري هي مدينة خطيئة يموت فيها الحب ، لكن ثاكري ليس
دستوفسكي وهو لا يتعامل مع مجموعة افكار ، بل انه يرى العلاقات
الشخصية محكومة بواقع نفعي ويترك للقارئ تقدير ما يريد حول
الخلاص فقد لا تكون (بكي شارب) اكثر مما هي عليه ، وقد لا تدخل في
علاقات زنا معلنة . وقد لا تكون مسؤولة عن موت جورج اوزبورن ، لكنها
مؤهلة لهذه جميعا وقد لا تتورع عن أي منها عندما تستدعي مصلحتها
ذلك اي ان ثاكري لم يعظ القراء لانه يتعامل مع واقعه كما هو عليه ، وكما
تحكمه الفلسفة النفعية التي قارنها راسكن بتعاليم الكنيسة فقال ما يعني ان
الكتاب المقدس يدعو الفرد الى احترام جاره وحبه . اما هذه الفلسفة
فندعوها الى سرقة^(٥)

(٥) نكتظ كتابات راسكن بعبارات من الكتاب المقدس وتوحد هذه في عباراته فقرأ افعل ما
للآخرين ما تحب أن يفعلوا لك أو اذهب واصلح نفسك قبل معاك لاصلاح النظام
الاجتماعي ويقدم بعد ذلك تحليلا لنعنى المال واصفا المادة بأنها المرض . ومكوناً تصوراً
(متماسيا) لطبيعة مجتمع المستقبل يقترن بنظراته للكون والحياة . ودور (القلة) الكفيلة

لكن فلوبير كان يحنكهم الى فلسفته الخاصة. فهو يطرح مدام بوفاري (ايما) على انها تترع الى النمو وتحسين ثقافتها ومظهرها وتمشية امورها العائلية لكنه طرحها ايضا وكأنها غير قابلة للخلاص يقول تيرنل في تفسير عدم القبول الاجتماعي (بفلوبير) انذاك

ان هذه الفضائل تعبر عن تثمينه التلقائي لكل ماهو متوازن . وصاح في الطبقات الفرنسية الوسطى لكنه عندما يضحى بهذه التشاؤمية المذهبية يتمسك بها ذهناً دون ان تنبع من تأمله لمادته . قانه قضى على استنتاجات وجدانه وورط نفسه في ارتباك قيمي وقد نستنتج ان هذه العدمية هذا الحس بان لاشئ يمتلك قيمة سواء كان الدين أم الأخلاق أم الحب - هي التي ازعجت ربة العائلة الفرنسية في عام ١٨٥٧ وليست بضعة مشاهد شنيعة . وهي التي قادت الى مقاضاة فلوبير بتهمة عدم الاحتشام^(٦)

لكن فلوبير يحتاج الى وقفة اطول في مسار الرواية ليس لعدميته التي تفرق عن رواية المشكلة او الرواية الصناعية صاحبة القضية في تلك المرحلة

»بالاصلاح وهي القلة التي تمتلك (تجاوزية) الفن أيضا لكن الدولة التي يقترحها سلطوية وليست ديمقراطية تعاونية وليست تنافسية . هرمية وليست فردانية اخلاقية وليست سياسية

وتقاد الحموع حسب مبادئ (المساعدة والمودة والشرف والعدالة) اي ان الدولة المقترحة (عضوية) شأن دولة القرون الوسطى كما تصورها في (أحجار فينيسيا) وتحديدا في (طبيعة الفن القوطي) ولهذا تعتمد فلسفته قوله الذائع (ان لم يعمل الانسان لاحق له بالظعام)

The Novel In France, p.287 (٦)

التي ألزمت كتاب النثر أكثر من إلزامها للشعراء ، ولكن لأنه في جانبه الأهم أعطى الشكل اهتمامه الأكبر ، بل إن كتاباته لا تحتضن كثيراً مما يجب قوله ، - كما يؤثر ذلك تيرنل - بل قليلاً مما يستوجب أن يقال بشكل آخر . هنا يلتقي بجورج اليوت في استبطان السلوك الشخصي ، لكنه يفتقر عنها في مركزة الفعل القليل الذي لديه ، وفي شحن تجاربه الصغيرة بقوة أخرى يستعين فيها ببعض الصور التي أخذت تتكرر في الرواية منذ ظهور روايات الاختين برونتي ، حيث الأغصان والأشجار المحروقة تمتلك دلالة الرمز وفعله في التركيب الكلي لكنه يمنح كتابته تعددية الصوت الواحد ، وليس تعددية الأصوات المختلفة وإذا كانت أملي برونتي سباقة في استخدام زاوية النظرة ، وموضوعية السرد ، تاركة للقارئ جمع ما يريد من خيوط ، وإذا كانت اختها قد فعلت شيئاً مماثلاً فعلقت بعض الاستنتاجات ليشترك في تكوينها القارئ ، فإن فلوبيير جعل ردود (أيماء) - مثلاً - مرهونة بالإجابة المعلنة للآخرين ، كما هي متأثرة بالأصوات المتقطعة التي تبلغ مسامعها عن غير قصد لتؤثر في سلسلة الحالات والمشاعر والانفعالات التي كانت تتغير باستمرار .

إنها تأثيرات الآخرين في انفعالات الشخص وعواطفهم ومشاعرهم التي تجعل شخص فلوبيير في حالة تغير مستمرة ، وهذه الحالة هي التي أهتم بها غوثيه في فرنسا قبل سنوات (١٨٣٦) ، والتي سحرت وولتر بيتر بعد ذلك بعقود ، والتي تقرر عادة بالجماليين ، وبالانطباعيين تحديداً ، كما أنه هذا الاهتمام الذي يجعل فلوبيير مهماً لدارس هذا الجنس فمع ارتعاشات القلب ، ونبضه ، ومع تلاحق الثواني في علاقة مستمرة بالخارج ، يصبح الروائي متردداً على (التقليد) و (الركائز) رافضاً للمقبولات ، وآتياً بنهج أو طريقة ، أي أنها ليست المادة التي تعنيه أو الحدث بل الطبيعة الخاصة للعلاقات والشكل الذي تتخذه ولما كانت الطريقة خاصة وذاتية غير قابلة

للتقليد ، كان لابد ان تبقى فريدة . وان تؤثر نهجا في الآخرين، شأن هنري جيمز وكونراد . لتستثمر الطريقة ذاتها الى حد ابعد عند جويس وفرجينيا وولف . فتنمحي الآثار المعلنة للآخرين في مساحة الذهن الحالم او البعيد (اللاوعي) الذي يخشد ما لديه في لحظات حاضرة تنقل الماضي ثقيلًا، كما هو امر الرواية الذهنية، ولكن بوهج آخر يتفاوت في تقديره النقاد وتجاوزاً يمكن الاقتباس عن مورياك في نقل ماقاله فلوير عن نفسه . في النقطة الحرجة بين العدمية . والشكل ؛ أي النقطة التي قد يستثمرها الناقد لمنهجة نمو هذا الجنس الادبي واعتبار فلوير اساسيا في نمو الشكل الآخر للرواية اي الشكل الذي تجاوز السرد الموضوعي كما تجاوز نظرة الشخص الثالث او المتكلم . وفرض يقظة اخرى ازاء علاقة الفرد بالآخرين وازاء علاقته المتعددة الوجوه بذاته او بذواته فهو يعلن في الاقتباس التالي تمرده المطلق على كل ماوضع الانسانيون عن الانسان وعلى كل ماارادوا تأسيسه في هذا المجال

كنت اتمتع بمحاربة أحاسيسي وتعذيب قلبي كنت
ارفض الجدوى البشرية المفرطة التي تعرض نفسها امامي
فحيث اشحن ضد نفسي اقتلع الانسان بيدي . يبدن
مكتظتين بالقوة والفخر . اردت ان اشيد من هذه الشجرة
المورقة عمودا أجرد لكي اقيم ما لاادري اية شعلة سماوية
تكون على قمته الاعلى . كما لو كانت على محراب^(٧)

(٧) المصدر نفسه p. 326.

من المعروف ان فلوير كان يعاني من نوبات عصبية . لكنه كان يحيا من أجل صنعة الرواية يقول فلويد زولي عن مدام بوفاري
عندما ظهرت في عام ١٨٥٧ تلعن سوية مع ازهار الشر لبودلير كان فلوير قد قضى ◀

هنا يكون الانشقاق على (التعقلية) كاملاً وهنا تهتم اهتمامات الروائيين الأساسية التي عولت على الانسان في صراعاته الخارجية ولكن هنا ايضا تتردد المفردات التي تومي باتجاه الشكل الساحر الذي تتجه نحوه الرواية لكي تصبح هي الاخرى فمنا يفترض نفسه أسلم من الواقع واجدى . واكثر مدعاة لتجميل الحياة بعدما ضاقت بالتقاليد والاحكام والمسلّمات انه هذا المدخل الذي يفسر لنا نزوع (بيتر) لتمجيد المفردة الدقيقة الثينة والنادرة . والاسلوب الزاخر بالحسية الذي يلتقطه وايلد في «صورة دوريان كرى» كما يلتقطه جيد في «اللا أخلاقي»

لكن بيتر لم يكن يكتفي بتنظيره النقدي بل وضع روايته (ماربوس الابيقوري) لتكون مثلاً لهجه فبعد ما ظهرت مقالته (النهضة) في كتاب عام ١٨٧٣ كانت الرواية تعقبها (١٨٨٥) لتقع في تيار ساهم فيه قبلاً هوغو في فرنسا وهائنه في المانيا اذ جرى التأكيد على عودة أخرى للماضي أكثر خيالاً وجالاً فالابيقورية ليست رديفة للمتعة الحسية بل هي ضرب من الفعل الذهني الحر الجميل المترن العادل بغية بلوغ صفاء الروح لجعل الحياة سعيدة فالسعادة هي الغاية لكن شخصه في الرواية يكتشف في مرحلة نموه الخامسة ان تربيته تخلو من الانفعال والعاطفة وهكذا جاءت مشاركته الوجدانية في الشعائر الكنسية الكاثوليكية مثيرة له . تمنح حياته

► خمس سنوات في اعدادها للنشر انه ضرب فج من تقليل الشأن أن نقول انه عمل على انجازها

اذ عاني فلوير عذاب الملعونين لاطهار كتابه الى التور كان هاجسه وسبه الوحيد للحياة اذ كان يقضي الايام بحثاً عن الكلمة المناسبة . الكلمة الأوحده وكان يقضي اسبوعاً أو أكثر في بعض الاحيان لتحقيق الثقلة الدقيقة كما قضى الأشهر بأكملها ليكتب ويعد كتابة المقاطع اذ لا أحد ولا حتى ملازمه يعرف أحسن منه عذاب الصفحة البيضاء وغنر المفردة

Intr. Madame Bovary (N. Y. : Dell, 8th p. 1970), p. 9

بعداً آخر لم تستكمله (الابيقورية) بمفردها واصبح الاسلوب بتكوينه ومفرداته الشريك والجسد . الروح والشكل في هذه الرواية ولهذا لم يكن جهد فلوبير المختلف موضوعاً مقطوعاً في النمو العام لنظرية الادب

واذا كانت نزعة فلوبير تقود الى (الشكلانيين) بشكل أساس فإن المؤاخذه الاخرى على (براونغ) يمكن ان تقودنا الى تفضيل أوسع بشأن الانتجاهات الاخرى لهذا الجنس الأدبي

إذ يكتب ماثيو أرنولد الى صديقه الشاعر (كلف) في عام ١٨٤٩ مؤاخذا براونغ وكتيس على قلة صبرها ازاء الاحداث محذرا من مغبة ذلك فالانهاك يجعل العالم «يطغى عليهما باكتظاظ» اما السبيل لمواجهة ذلك فهو امتلاك (فكرة) عما يجب ان يكون عليه العالم اي ان أرنولد يؤاخذهما على التعامل التفصيلي مع الحياة دون (فكرة) أو سند أساس ينطلقان منه . وعندما كان أرنولد يؤاخذ براونغ على التعامل المتوتر مع تفاصيل التغير كان هو نفسه قد بلغ استنتاجا حادا ازاء الحياة وقرر العودة الى (الثابت) الاتباعية التي تنقذه من (الرغبات) المتلاعبة بذهن الشاعر ، فأدار ظهره للذهن المتجادل مع نفسه الذي اثار^(٨) فيه التغيرات حمية المجادلة والاستبطان . وحفرت عنده حالة من الاستفزاز غير الصبور وعندما فسر في تقديمه لقصائد ١٨٥٣ سبب تخليه عن قصيدته (امبدوكلس) التي ينتهي فيها الفيلسوف الى الانتحار . قال ان القصيدة تشيع مرض العصر مرض هاملت وفاوست . حيث الضجر والسأم : وحيث الذهن

(٨) كانت هذه فكرة أرنولد في الخمسينات للخلاص من داء العصر الذي تحلل أغلب قصائده حتى ذلك الحين فهو يقول «الفكرة هي كل شيء في الـ» فالشعريقرن انفعاله بالفكرة . لكنه من جانب آخر يعارض «الآنية» التي دفعت (كلف) الى السعي «لحل الكون»

المستوطن لذاته وكانت وقفته هذه تأييدا لمسيرة (كارلايل) الذي اختار (الشغل) بديلا هاملت . داعيا الجميع الى (اداء مايقع قريبا الى اليد). فالدعوة تعني الانسجام مع قيم (البورجوازية) النافذة آنذاك . كما انها تعني دعر تعقليتي العصر ومفكره من الافراط في التأمل^(٩)

وكان الجنون الوشيك تهديدا لعدد كبير من أولئك الذين وجدوا متقذا في الفلسفة البديلة . اي فلسفة العمل البورجوازية دون قيمها فالعمل يوقف التأمل الذي يأكل في الذهن . وسواء ظهر التعبير عن الجنون المكبوت في شخصية زوجة روجستر في (جين آين) أم في شخصية هيثكلف في (مرتفعات وذرئع) او طرقة تنسون في قصيدته (مباود) او تناوله بروانغ في (عشيق بورفريا) او تناوله دستوفسكي في شخصية راسكلنكوف في لحظات الاجهاد والصفاء المطلق او ظهر في الشخصية المنفصمة عند دكتور جايكل والسيد هايد في رواية ستيفن فانه كان اعلانا عن ضغط عصر الايديولوجية وعصر التغيير على مفكري العصر وتعقليه . كما انه اعلان عن ارتباك التفسير المنطقي للحياة والكون والسلوك البشري أمام الميراث الديني والاسطوري والجانب السري أو الغامض للحياة الشخصية واذا كانت قصيدة اميدوكلس انشقاقا معلنا على هاملت وفاوست وكان حرص كاتبها على ابعادها عن مجموعة (١٨٥٣) تأكيدا لمسؤوليته ازاء الاطار المقبول فان

(٩) لم يكن الخوف من الجنون حالة فردية . تكررت عند عدد من مثقبي العصر في القرن التاسع عشر . بل هي حالة أعم تقترن بالخوف الأوسع من (العواطف الغامضة) والعواطف الغامضة تعني كل مايمرّد على الاطار العقلاني الخارجي . شأن الرغبات الجنسية والشك والشطحات الصوفية ويتأكد انتصار هذا الاطار بتلك العزلة التي اضطر اليها نيومان في انكلترا بعدما اعلن تحوله الديني . يراجع حول هذا الموضوع ولم مادن في مقاله Victorian Morality: Ethics Not Mysterious (Review of Politics, XXIII . 1961), 458 — 471.

الشيء الذي يستحق التأشير هو ان (انفراط الحساسية أو الشعور المرهف) الذي كتب عنه في أس. اليوت لاحقاً اخذ يتأكد منذ ذلك الحين اذ انفراط الذهن عن الشعور وغاب الحس عن التعبير. ولا بد من مفترقات جديدة. تقود الى (التجربة الذهنية) البحتة. أو (الادبية) الخالصة الخاضعة للتنظير. أو (الانطباعية) الساعية لاصطياد اللحظة رغم ان مسعى د. هـ. لورنس في مطلع القرن الحالي سيكون بانجاء المصالحة المحددة بين الذهن أو الشعور لايجاد (العقل الشاعر) أو المالك للحس

لكن البدائل التي جاء بها المفكرون ومثقفو العصر (تعقليوه) كانت عديدة فالتأمل دون شك هو الذي يمس تلك المساحة الغنية من الافكار التي احتوتها رواية دستوفسكي (الجريمة والعقاب) ، وهي الرواية التي كتبها دستوفسكي بين ٦٤ ١٨٦٦ بعدما زار لندن عام ١٨٦٢ وهي التي بتشكل فيها الحلم وتأثيره واقتارنه بالسلوك عند راسكلنكوف كما لم يحصل قبلا في الرواية اذا استثنينا (معنى النشوء والتطور) في احلام (التون لوك) لكنكسلي قبل قرابة عقدين كما انها الرواية التي تنطرح فيها قضية الفلسفة النفعية في النموذج (كراد كرايند الروسي - أي بيتر بتروفش لوشن)^(١٠) وفيها يظهر نمط شخوص سنندال . على غرار جوليان سوريل . الذين اعدوا انفسهم على شاكلة نابليون لتغيير الواقع منطلقين من مبادي خلاصتها احقيتهم بالاقدام على كل شيء ماداموا يعتقدون ان بأيديهم الخلاص . وفي متناولهم العقيرة كما يظهر فيها الشخص الذي يرفض ان يكون الضحية ويتأكد فيها معنى المدينة الحديثة ، بكل ما تعنيه . وبكل ماتحتمه على من يعيش فيها ؛ اي ان (الجريمة والعقاب) احتوت الذهن المغارق في

(١٠) كراد كرايند هو النموذج الفلسفة النفعية كما طرحه شارلز دكتور في (ابام صعبة)

التأمل كما احتوت (الانسان الطبيعي) احتوت البغي كما احتوت المرأة
الفاضلة وهي في كل ذلك تقود الى روايات لاحقة تعامل فيها الكتاب
بشدة مع انفسهم في روايات التعلم كما في روايات الاحتراف الكتابي
(Künstlerroman)

وفي هذه الرواية وما تطرحه من بدائل يتبدى مسعى الكاتب لفرض
رؤيته على العالم فهي بين روايات النصف الثاني القليلة التي امتلكت هذه
السعة من الافكار ونبضت بالجدل القائم انذاك . اذ مازال بإمكان الكاتب
ان يطمئ الى انه ضمن تلك الاقلية القادرة على التنبؤ قبل ان يبلغه هاجس
كافكا ويعمه دعر غونتر غراس وتتناطح عنده ارادات الافراد كما هي عند
جون فاويز

فعندما واجه الواقع الذي يكاد يطغى عليه احتمى بافكاره الكبيرة
ضمن مجموعة مرخة قريبة الى قلبه . اطلق عليها ارنولد (بقية الخلاص)
واسماها كارلايل (الارستقراطية الاكثر حكمة) وفسرها راسكن على انها
(تحكم الحكيم) ومجدها ستندال على انها (القلة السعيدة) ويذكر مارتن
تيرنل في تفسير الاتجاه المذكور عند الفرنسيين ما يستحق ان يعتمد عامة في
تفسير الاتجاه عند الكتاب الاوربيين في القرن التاسع عشر

ان الكاتب عزل نفسه في القرنين السابع عشر والثامن
عشر عن طبقته الاجتماعية ، ولم يسمح له بدخول الطبقة
الاعلى . لكن له علاقته الواضحة بهذه كما ان له مكانته
الخاصة في المجتمع اما في القرن التاسع عشر . فقد انعزل
عن طبقته ايضا لكن غياب الراعي الارستقراطي بعد
الثورة (الفرنسية) جعله دون فئة او طبقة اجتماعية بمسطاعه
الاقتران بها انه خارج الصف اجتماعيا وثقافيا وامامه

طريق واحدة فقط هي تأسيس ارسقراطية ثقافية جديدة
اقلية تعيش داخل المجتمع دون ان تكون على وفاق مع اي
من مكوناته هذا مايفسر اهتمام ستندال بـ (القلة
السعيدة) وهذا ما يفسر (غندورية) بودلير^(١١)

ارادة الفرد وارادة القدر بين دستونكي وهاردي

مع لانزا دل فاستو الذي ما كان عمضج كلماته ساقوم مختاراً بلوم المدينة لاما
مثلنا خربت نفسها يصيح لانزا (ماهو الشئ الضروري الذي تفعله المدن ؟ انها
تصنع العلب تصنع المراسم تصنع السياسة تصنع الاعلان تصنع
الضجيج لقد نزعنا منا دضب اليقين وضيعته)

موريس ليلانو

(المدينة الصحراء / ٢٠٧-٢٠٨)

قد يتفق القارئ اذن مع مارتن تيرنل في تفسير ازدهار فكرة (الصفوة المختارة) على انها تعويض عن الغربة المتزايدة للكتاب الأوربيين في مجتمع القرن الماضي . وعلى انها اختيار منسجم مع (المعتقد) السائد في الرواية . اي (المعتقد) الذي يتمرد على الواقع دون ان يثور عليه بنهج حاسم او الذي يأتي بـ (نظام) من الرؤية والشكل يحتوي الخلاص المقترح أما هذا الخلاص فيتراوح بين (الاحسان المسيحي) و (الاشتراكية المسيحية) وبين اختيارات ابتدائية من (الميثولوجيا) وعوالم الأسرار والغموض بصفقتها النقيض الذي يختاره الذهن بعيدا عن حصار الحاضر ومشكلاته وعقلانيته ومبادئه الشائعة في أطر (الحتمية) و (الوضعية) لكن فكرة (الصفوة المختارة) لم تحظ باتفاق الجميع من حيث التفاصيل بل ان رواية (الجريمة والعقاب) لدستوفسكي تخضع هذه الفكرة لمعالجة تكاد تكون العمود الفقري لهذه الرواية

فالرواية تلوح بإمكانية تحول واضح وانبعاث عبقرية كامنة في شخصية راسكلنكوف بل ان نهاياتها تجعله يتحول على ايدي (سونيا) او سوفيا بكل ما تعنيه المفردة الأخيرة من دلائل حب للحكمة والمعرفة فالبغي التي اسقطها المجتمع هي ذاتها التي قرأت له فصولا من الكتاب المقدس عن معنى الخطيئة . ومعنى الانبعاث كما انها هي ذاتها التي قدمت له بديلا عن (الانتقام) الاجتماعي يتمثل بقدرتها على المكابدة . والشقاء من اجل حب امها واخواتها وتجاوزها لكل ذلك في علاقة وفاق وصفاء وحب واسعة تحتضن الألم والعذاب وتطلق منه في (بديلها) السباوي الذي جعلها قديسة في أعين زملائه في السجن اي ان سونيا هي (المنقذ) و (صاحب الخلاص) في تنويع (مسيح) العصر التي تكررت عند الكتاب الاوربيين اما علاقة راسكلنكوف بالآخرين فهي علاقة تجاذب ونفور تمتد بين الحلم والواقع بين انبيارات ذهنه المتهم في لحظات المرض والتجويع الذاتي

المقصود وهلوسته وبين هيمنته المتمردة على دهنه كلما اشتد عليه الحصار ووهن أمام الاستجواب او امام الشخصوس الغامضين الذين يثيرون رعبه بتلوينهم العارف عما يدركونه عن جريمته نكن هؤلاء الشخصوس خارج واقعية حضورهم يمثلون بعضا منه كما اهم عبر الاحلام يتكشفون على اهم وجوهه الأخرى التي يتغيا أو يتنصل منها ولهذا اصبحت الأحلام عند دستوفسكي مساحة أخرى للتمهيد للحدث او انكشاف عنه أو الغاء الفواصل بين مستويات الوعي عند شخص الواحد وهو امر سبق الى الافادة منه الشاعر تسن في حالات عصابية معروفة^(١) بينما كان الحلم هو اساس الخلق عند كيرج لكن دستوفسكي يضع الحلم في حسابات الواقع وبني عليه يقرب في تمهيد للحلم الاور الذي سبق اقداه راسكلسكوف عنى جريمته

تميز الاحلام غالبا في الحالات المرضية بحوية غير عادية وبمركزة حادة وبعلاقة هائلة بالواقع فقد يكون المشهد المكشوف بشعا لكن الموضع وسبل الاداء ليس محتملة حسب بل مفصلة تنهارة مكتظة بالمفاجآت لكنها في الوقت ذاته متناغمة فنيا مع المشهد برمته بحيث

(١) تنبى هذه العصابية في قصائد تسن امعروفة سأل الصوتان التي ظهرت في عام ١٨٤٢ رغم انها كتبت في عام ١٨٣٣ والتي تطرح قلق دملت وتودده نكها تحسب النصوص باللعو الى عالم القبر بعيدا عن (اخانة الضيقة) للجدل الذهني كم انها (تايبوس) التي تعرب عن نرد الشاعر على الخلود ومعاها للقبور عما هو محدد وبشرى على عكس بونيسيس الذي كان طموحا جوابا وتلعب الاحلام في قاعة لوكلسي و «في ذكرى هلام» دورا في الرؤية الشعرية وكذلك في عو الشاعر وتظهره من العواطف والتأملات الضاغطة التي كادت تودي به الى الانتحار

ان الحلم نفسه حتى وان كان فنانا من شاكلة بوشكين
وتورجنيف لا يقدر على خلقه عند البقطة انها هذه
الأحلام : الأحلام المرضية التي تترك اثرا قويا على تكوين
المرء المضطرب ، المثار أصلا ، وتبقى في الذاكرة دائما لأمد
طويل»^(٢)

أما الحلم الذي جاء هذا الابضاح في التمهيد له فهو ذلك الذي يخص
ميكلوكا ومهرته التي لم تستطع النهوض تحت وطأة الاعباء التي ظنها في سكره
الشديد قادرة عليها فعاب عليها الفشل ونزل بها ضربا حتى كلت ،
وسقطت جثة هامدة أما راسكلنكوف فقد كان صيبا في ذلك الحلم ،
برفقة أبيه ، يتردد في ذهنه زعيق السكارى ، ووقع السوط على المهرة ،
وتكرر في هذا الذهن صيحة منفردة لتقي واحد يصف ميكلوكا بأنه ليس
(مسيحيا) مادام يقدم على هذا الفعل الشنيع وكان الصبي في الحلم يبكي
ويصيح ، طالبا من ابيه التدخل . وعندما اقعت المهرة ركض اليها مقبلا
أياها على فها وعينيها ، والدم يصبغ ملابسه ووجهه ، راكلا ميكلوكا
وعندما استيقظ من حلمه ، استعاذ بالله ، وفرح في انه مجرد حلم ، وبعد
ذلك مباشرة تساءل في ذاته عما كان يدور في ذهنه وعما اذا كان سيقدم على
قتل المراهبة اليونا ايفانوفا وشق رأسها بالفأس اي ان (الجريمة) كانت قائمة
في ذهنه ، وكانت ضربا من الانتقام الاجتماعي ، كما انها ضرب من (الحب)
لامه واخته دينلا لتزوج اضطرارا من بتروفتش لوشين تحت ضغط الحاجة
في صفقة زواج مصلحي يقوم على اعتبار الحياة سلسلة من (المصالح)

(٢) النص الانكليزي : ترجمة وتعقيب موناس . ص ٦١ - ٦٢

الاقتصادية والمضاربات المالية^(٣) ، لكن لوشين الذي يمقتة راسكلنكوف له نظرية في الصراع من اجل البقاء ، وهي نظرية سائدة في القرن التاسع عشر ، سرعان ما مجدها (النفعيون) مادامت تأتي بعلم الاحياء الى مكاتبتهم ، مؤازرا ماهم بشأنه في الاقتصاد وعلم السكان ، منذ مالثوس ولغاية بنثام وبستيورت مل كما ان النظرية تتداخل مع افكار راسكلنكوف نفسه بشأن ديمومة النموذج نابليون ، اذ كما يقول سفدركيلوف لاحقا فان راسكلنكوف (ماخوذ بشكل كبير بنابليون)^(٤) اي انه لا ينشق عن جوليان سوريل ، بطل ستندال في (الاحمر والاسود) ، لكنه يفرق عن لوشين في عدة اشياء واذا كان راسكلنكوف يرفض في الحلم الضعف والعذاب والقهر ، متمثلا بما حل بالمهرة فانه يرفض قاتل المهرة ميكولوكا ، في الحلم ايضا ، لكنه تساءل عند بقطته عما اذا كان مستعداً لمزاولة دور القتال شأن ميكولوكا وليست مصادفة ان يأتي صباغ الدور الذي يحمل اسم ميكولوكا ايضا ليعترف زيفا انه قاتل المرايية ، فيكلولوكا مستعد لتحمل ذنوب الآخرين وخطاياهم اي انه يمكن ان يكون القاتل والضحية في لعبة المبادلة بين الاسماء هذه ، تماما كما هو شأن اغلب المشخوص فاذا كانت سوفيا هي البغي والمنقذ ، وميكولوكا هو القاتل والضحية فان (رازمخين) هو الجانب غير المعقد لراسكلنكوف ، كما ان المحقق بورفري هو الجانب الصاحي من ذهن راسكلنكوف الذي يتهاوى او يتراجع في لعبة (القط والفأر) التي اوضحها عندما قام بتحليل علاقته بالمحقق ؛ اما سفدركيلوف فهو ليس مجرد وجه لراسكلنكوف بل انه (الثاني) الذي يأخذ من شخوص روسو (الغريزة) و (الطبع) ، لكنه يأخذ من الحياة (التطبع والتعلم) فيحلل شخصية

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٥٣

(٤) المصدر نفسه ، ص ٤٧٣

راسكلنكوف ، والحياة في بترسيبرغ كما لم يحللها شخص آخر. كما انه الوحيد الذي يخلو من (نظرية) او (معتقد) ، فيتساءل عن نفسه ، عما إذا كان (مسخاً شريراً) أو (ضحية). فالغريزة تدفعه الى الاغتصاب والزنا ، لكن التطبع والمعرفة يدفعانه الى المجادلة والمنطق ، ولأنه (الثنائي) الخالي من المعتقد لم يكن يحتاج الى (تحول) . بل ان وجوده في الرواية يصبح عثرة حالما اشتد الحصار على الأصل . اي على راسكلنكوف . ولهذا دفعه المؤلف للانتحار بينما دفع (الأصل) الى الاعتراف والسجن والتكفير عن الخطيئة ولهذا لم يكن تخريج بعض نقاد دستوفسكي مبالغاً عندما رأوا في عدد من الشخص وجوها لراسكلنكوف ، لكنهم يتوقفون هنا امام قضية (النظرية) التي تحكم هذا التكوين الروائي . وتجعل دستوفسكي منشقا عن هاملت وفاوست .

فالخالي من المعتقد في الرواية هو (سفدركيلوف) الذي لم ينطرح أمامنا مأزوماً ذهنياً بل بصفته حائراً بين الغريزة والتعلم والتطبع الأحادي ، بل ان هذا الذي اندفع الى الانتحار اقدم على الأمر دون تفكير او حوار داخلي كالذي شغل ذهن هاملت . لكن هذا الشخص هو نفسه الذي وعي محنة راسكلنكوف بعدما طالع مقالته (في معنى الجريمة) التي تبرر خطيئة (الشخص غير الاعتيادي) على اساس انها يجب ان تتجاوز القوانين اصلاً مادام هذا الشخص هو (النخبة) التي تظهر متميزة بين ملايين البشر ؟ اي ان هذا النمط من البشر يمتلك ما لا يمتلكه القانون والعرف . وهو لابد أن يقدم على القتل لتحقيق قدره . ورغم ان راسكلنكوف يذكر للمحقق ولزميله رازخين ان هذا النمط الوحيد لم يمر دون عذاب طيلة مجرى الأحداث والأفكار ، لكنه يبرر كافة خطاياها في تفسير حتمي لحركة الاحداث والأفكار . وعندما يخلل سفدركيلوف هذه المقالة يرى وجود تفاوت بين انشداد هذه الفكرة لمبدأ (العبقريّة) المقرونة عنده بنباليون وبين طبيعته

المأملّة : اي ثمة تفاوت بين فعل كاسيس وتردد بروتس . بين الاداء وقلق
هاملت الذهني وعندما يحاسب راسكلنكوف في ضوء النموذج نابليون
لايبدو عبقرياً يقول سفدركيلوف عن راسكلنكوف

(انه عانى وسيعاني جراء فكرة انه قدر على بناء هذه النظرية لكنه لا
يقدر على المضي حثيثاً دون تأمل وقياساً على ذلك فانه ليس عبقرياً)^(٥)
ولم يقدر سفدركيلوف على التكهن بجريمة راسكلنكوف لكنه سمع
تفاصيل اعترافه في غرفة سونيا وكان المحقق هو الذي اعتمد المقالة في رصد
حركة راسكلنكوف ومسار افكاره واذا كان قد عجز عن استدراجه
للاعترا فـلأن لعبة (البط والفأر) هذه استفزت عند راسكلنكوف وعيه
الكامل وحالت دون ذلك التسليم الذي تحقق على ايدي سونيا وفعلها
ومعنى حياتها

وبكلمة اخرى فان (النخبة المختارة) خضعت لمقص دستوفسكي فعاقبها
لاعلى اساس تنكره للتعقيلة او حياده عنها بل على اساس انها قد تغلق
على ذاتها وتعيش اسيرة للتنظير . او الغرور عدو (التواضع المسيحي) الذي
اطراه في شخص سونيا
وهكذا تعرضت (النخبة) الى تهذيب خلاصته الاسطر الأخيرة التي اختتم بها
الروائي (الجريمة والعقاب)

«هذه بداية قصة جديدة . على اية حال

قصة تجدد انسان وانبعاثه . تحوله التدريجي من عالم الى
آخر . تعرفه على واقع جديد كان جاهلاً به تماماً . هذا ما
يكون موضوع قصة جديدة . اما قصتنا الحالية فقد
انتهت»

(٥) المصدر نفسه . ص ٤٧٣

اي ان (العبقرية) تحتاج الى قدر من الواقعية والتوضيح ، وانفتاح على الانسانية والايمان ، ولهذا تعرضت مقالة راسكلنكوف الى محاجة ودحض شديدتين ليس من خلال المحقق الذي كان همه بلوغ راسكلنكوف واستحصال الاعتراف منه بل من خلال الغرائزي الذي التوت حياته عبر اصرار المجتمع على التطبع . ولهذا كان (سفدركيلوف) هو وكيل الروائي الذي يصبح ظل راسكلنكوف وهاجسه قبل تحوله وارتياده على (المعتقد) الذي لخصته مقالته فشخص (النخبة) لا يمكن ان يكونوا اسرى نظرية جامدة . او فكرة خالية من الحب الانساني العام وهكذا يكون خلاص هؤلاء مرهونا بتجاوزهم للأحادية والجمود والأنانية والغرور اما الشخصية الاشكالية فهي شخصية سفدركيلوف التي تبعد عن (تعقلي) القرن التاسع عشر

كما انها تأتي باشكالية يدركها القارئ ويجهلها الشخص ذاته فالغرائزي الذي يتساءل عن وجوده (هل هو مسخ شرير ام ضحية) يمثل قطاعا واسعا من الناس الذين وجدوا انفسهم فجأة في مدن . يصفها سفدركيلوف نفسه بأنها (نصف مخبولة) . كما يقول عن بتسبيرغ

انهم اناس ساقتهم الاقدار والتحويلات الصناعية والتجارية لهجران الريف والتكيف مع متطلبات الحياة المدنية .

وهؤلاء هم الذين رفضوا (التعقيلة) على انها نتاج مدني يتجاهل تلك المساحة في ذاتهم التي لم يطأها التعلم ولم تحاصرها العقلة ولهذا فانتحارهم هو انتحار حيواني اساسا انتحار لا علاقة له بهما ملت . وهؤلاء هم الذين وجدوا امتدادهم عند بتلروهاردي واوسكار وايلد واندرية جيد . انهم سجناء من نوع اخر يشكون أسرا مختلفا تتنوع مواصفاته وتتعدد في مسار رواية القرن العشرين لكنه يتنوع في اتجاهي التشخيص الأساسيين بين (الانسان العقلاني) و (انسان المشاعر

والأحاسيس) .

فالإنسان الغريزي قريب الى الطبيعة . يأخذ مواصفاته عند هاردي بشكل فتيات ريفيات يتلثن شهوة وحيوية . ويفضن بخنسية تحميها البراءة والطهر في اجواء مزارع خضر غنية ايام الربيع هكذا هي (تس) وحيث ان هذا الانسان يتكرر يوميا وفي الكون كله . كان لابد ان يكون اطار حركته اصيلا . اي لابد ان يكون موضوعا في سياق متوارث اصيل شأن ثوابت الميثولوجيا اما رحلة هذا الانسان فهي رحلة الغريزة ايضا بين (العفوية) و (التلقائية) و (التطبع) والانتظام . او بين الطهر وبين السقوط

فانثى هاردي (تس) مثلا تبتدى رحلتها بريئة يمهده هاردي لما يعترضها مستقبلا بافعال دالة شأن اشواك الورد التي خدشتها او شان طرف عربة الريد التي شقت جسمه الحصان وسرعان ما تتعرض حياتها الرعوية الى غزو ذلك الشيطان المدني (ارك) الذي يستعير هاردي مواصفاته من روايات الجريمة والاثارة . لكنه يمنحه مواصفات الموروث الأصيل عندما يجعله مرادفا للشيطان او الاغواء الذي يربك سلام الفردوس وأمنه . ولابد من (مقابلات) بين المشاهد والشخص لتأكيد المواصفة الاصيل التي تجعل هذا النمط من الروايات قريبا الى الميثولوجيا فكان (انجل كلين) الشخصية المأخوذة من واقع هاردي حيث الحبيب الذي يرتضي لنفسه مالا يرتضيه للحبيبة الانثى ، فيجرها بعدما يعلم باغواء ارك واغتصابه لها. لكنه هذا الحب الذي يدفعها للانتقام وقتل ارك . ولثلا تتحول الرواية الى ضرب آخر من قصص الجريمة والغواية وضع هاردي لمساته الفلسفية التي تخص الحتمية المأساوية ، حيث ينساق الشخص الى مصيرهم محكومين بقدر ظالم لاقدرة لهم عليه ، كما انه جعل محطة (تس) الأخيرة معبدا وثنيا قديما ، كانت تقدم فيه الاضاحي والقربان . اي انه افاد من (الموضع) في تأكيد السياق

الميثولوجي لنهاية (تس) واعدامها . قربانا لهذا القدر . وهكذا سواء درست رواية كهذه على انها (رحلة) او (حج) من البراءة الى الغواية او من عفوية الغرائز الى الاعراف والتقاليد . او من الجهل الى التعلم فانها ذلك النمط من الحج الذي يتكرر في الميثولوجيا والموروث الاصيل كما انه هذا النمط الذي يعيد للأدب (كونية) اخرى يفقدها في ظل التصوير الواقعي الفوتغرافي للاحداث الاجتماعية الصغيرة

ولعل مثل هذا التوزيع على انسان المشاعر والعواطف والغرائز والذي وجد حياته مجددا منذ روسو الذي سوف يحظى بعناية اوسع ردا على قيم الطبقة الوسطى التي قولبت الحياة والفكر . وفرضت عليها حصار المقبولات فهو يتكرر بأشكال مختلفة عند اوسكار وايلد ، ليتأكد عند ميشيل اندريه جيد ولينبث مشوها في (كاتسي) لسكوت فترزجيرالد . ليظهر سويا متكاملا وغنيا في (سانتياغو) بحار همنغوي في (الشيخ والبحر) لكنه يمتحن مجدداً في اطار كوني ينحاز الى الحضارة الروحية والتعليم عند وليم كولدنج في (الهة الذباب)

فكولدنج يرتعب أمام النزعة الحيوانية عند البشر . هذه النزعة التي تتشذب في ظل سلطة الكبار والعقل . وهكذا كان القرن العشرون يعود تعقلاً عند كولدنج في سياق كوني يثبت الانحياز للعقل من جانب لكنه يدين الحضارة المادية التي هجرتها الروح من جانب اخر فالخطيئة الازلية قائمة . لكنها يمكن أن تهذب في ظل العقل أما المادة فلا تأتي بغير الدمار ، بينما لا يتوقع الانبياء والمتسامون غير الموت

الفصل الثامن

بذرة الدمار في الحضارة المادية

ليس مهمة خفي عالم قصة صغيرة ولربما تكون كذلك عند الموهوبين من
الله إذ يجب على كل روائي أن يبتدئ بخلق عالم لنفسه مهما كان هذا عظيما أو
قليل الشأن عالم يستطيع أن يزعم به

ف

(Books) Speaker (1905).

أ - «الهة الذباب»

حملت رواية كولدنغ هاجساً مماثلاً حيث يصير كاتبتها أوروبا ما بعد الحرب الثانية . وعقله يزدحم بالشك حول مغزى التقدم التكنولوجي ان لم يتمكن من حسر ذلك التزوع الحيواني الذي يحول كل شيء الى اداة للقهر والاستئساد والروائي هنا يتعامل أيضاً من واقع الرؤية الخارجة ، أي تلك التي حتمت منذ الازل أن يكون الفنان خارج دائرة المكاسب والاطماع المادية والدينيوية وهو في عالم ما بعد الحرب ، كان ينظر الى ما يسمى به (الحضارة الاوربية) بشك وسخرية مبطنة ، فهذه هي ذاتها التي أفرزت الحرب ، وأن كانت قد جاءت أيضاً بوسائل الراحة التي كان (بيكي) في الرواية يذكرها بألم وشوق . وتختمر في عقل الفنان الذي يرقب الامور بهكم وشك تجربة الحياة الخام . وتصاغ مجدداً حاملة احاسيسه ونبوءاته ازاء الحياة

كما فعل براوننغ فان كولدنغ أخذ بشكل او بآخر عن قصص المغامرات المعروفة كجزيرة الكثر ومزرعة الحيوان وجزر المرجان ، وأوجد اطفالهم الذين اسقطتهم طائرة معطوبة على جزيرة معزولة واذ يجد هؤلاء انفسهم دون كبير أو مرشد . حاولوا في البدء تقليد عالم الكبار الذي حرموا منه فمن المحار أوجدوا بوقاً والبوق يقود الى فكرة الاجتماعات ، والاجتماعات تقود الى الانتخابات والاخيرة الى رئيس . ومن ثم الى التفكير بالمستقبل والسعي الى ايجاد مخايء هناك . ونار مستمرة تدعو السفن المارة الى انقاذهم وكان (بيكي) النموذج العقلافي . الذي يأتي بالفكر جاهزة الى رالف ليقوم الاخير بتطبيقها . الامر الذي دعا (جاك) الى الحقد عليه . لاسيما ان (جاك) يميل الى الحركة والمغامرة والصيد وسرعان ما بدت الفرقة واضحة بين رالف وصحبه الذين يريدون الانتظام . وبين جاك

وفريقه الذين يولعون بالصيد . وبالتالي يخرق قوانين رالف وتعليماته لكن واقع الحياة وضرورتها هناك كانت تنسجم مع طبيعة جاك . حيث الصيد ومقاتلة الحيوانات ومواجهة الغابة بقوانينها لا بقوانين حضارة بعيدة !! وكان لابد من أن تؤدي هذه الفرقة الى قتال وانتهاء فريق رالف بين تابع لجاك أو قتل

هذه هي التجربة الخام ، والتي لو ابقاها المؤلف ضمن حدود الصراع هذه لما اختلفت عن اية مغامرة قد تنتهي بالنجاة أو الاخفاق والبقاء في الجزيرة ولو بقيت ضمن هذه الحدود لما كانت أجدى من (الجريمة) التي وقعت في روما خلال العقد الاخير من القرن السابع عشر

لكن كولدنج جمع اطراف التجربة الخام من خلال (١) تقليد الاطفال لآسس السلوك الحضاري التي ما زالت نافذة في عاداتهم واذهانهم (٢) التخلي التدريجي عن هذه في نسق مواز لمدة بقائهم (٣) صيد الخنزير ، حيث يشعر الاطفال بالنشوة والحاجة الفعلية الى اللحم والتحرر من (البراءة) الطفولية (٤) تزايد الخوف من حيوانات الغابة وتعاضل ذلك جراء رؤية كيان في أعلى الجبل هو في الحقيقة جسد المظلي المتعفن (٥) ما يوجد الخوف من تحد مواز في نفوسهم وانسجام تدريجي مع قوانين الغاب كشرائع وحيدة نافذة

وبكلمة أخرى فان (الصراع من اجل البقاء) لابد من ان يكون محركاً في مثل هذه الظروف . وهو صراع يستمد اولياته من الخوف والرعب الذي يمتلك الجميع في البداية فهو رعب ذهني ذو تأثيرات فلسفية وسلوكية ، يمتد بين كوايس الصغار واوهامهم وتخوفهم من النباتات المتسلقة التي تبدو كأفاع الخ وتركيباً يوجد الرعب حسماً موقفياً Polarization بين خائف مذعور واخر متردد ومشكك . وثالث مستفيد . ورابع منبؤ ؛ أي ان لوحة كولدنج حياته تقوم بين المدنية والغابة ، بين الثقافة والفوضى

ومع ذلك . فأن هذه الاجواء والتوزيعات الجمعية لا تخلق عملاً فنياً ،
وتبقيه في مستويات الكتابة الاعتيادية . ان لم يتم اخضاعها جالياً للحظة
التمركز النبوي أو الالهامي التصوري وهي لحظة لم تعد ممكنة بين ركامات
الاهتمامات والاطماع المادية والصغيرة التي افقدت عدداً كبيراً من الادباء
والفنانين فرصة الرؤية الصادقة والصفاء والتمعن ! وفي اوربا والعالم المادي
عامة على الفنان ان ينسحب منبوذاً الى خارج دائرة المنفعة المادية . لان
الانسحاب المنبوذ هو وحده الذي يهيئ له فرصة التفكير والتأمل في عالم
مضطرب لفظته الحرب الثانية واذ تنبه الحرب ورعها الى ضرورة الحسم
الحازم . مع فته أو ضده كان المؤلف يرى في العزلة مرادفاً للتأمل
الاشراقي . متمعناً في (المادة الخام) التي أمامه وهو شأن براوننغ لا يمكن
أن يعلن صوته في عمله . لكنه يمكن ان يعتمد مسرحياً موقف احد
الشخص

واذا كان البابا صوت براوننغ في (الخاتم والكتاب) فان سايمون هو
المنبوذ في الرواية . حيث كان خارجاً على الجميع خروجاً تسليمياً فإذا
يبحث الجميع عن مسببات ونتائج في الواقع الذي أمامهم : متساءلين
عن الوحش ومصادر الخوف الملموسة والواضحة . كان سايمون يقول أن
الوحش يعيش في داخلهم . انهم الوحش !! ! ولا بد من أن ينعتهم الجميع
بالجنون ولم يأبه لذلك . لكنه كان باحثاً عن عزلة ، ولا سيما تلك العزلة
الطويلة التي تبعده عن الآخرين ! في ليلة من الليالي تصوره الصغار وحشاً
وهو يعود من عزلته . وفي مرة اخرى عاد ليخبرهم بحقيقة المظلي الميت الذي
ارعبهم ، ولكنه بدا وهو ينسحب ليلاً من الغابة كوحش صغير لاحقته
حراهم ورماحهم الخشبية التي مضت تنهش فيه على الرغم من ان الجميع
سمعوا صوته وهو يصيح أنه سايمون ! اذ كانت اللذة الوحشية تتملك
الجميع !

قبل ذلك كان المشهد الذي وضع اسس التحول الفني في الرواية ففي
الفسحة المعزولة في بطن الغابة التي تحيطها النباتات المتسلقة وتتصاعد فيها
الحرارة كالجحيم ، كان رأس الخنزير المذبوح الذي تركه الصغار فدية
للوحش يقيم على خشبة في الوسط وكان الذباب يتكاثر حوله مجذوباً
بالدماء والقذارات . وموجداً طيناً كثيفاً ساعد في تشديد جحيم المكان
وحشد جوه الخائق . وهناك كان سايمون ينظر الى الرأس بتمعن أيكون
هذا هو الوحش ؟ وهل الوحش شيء آخر ؟ وأدت به الحرارة الخائفة الى
غيبوبة . ونزف أنفه . وتصور انه يتحدث مع الرأس ، وبلغ الحقيقة
مجدداً في لحظة تنور ومعرفة ، فالوحش في داخل البشر . ولا شيء غيره .
وعليه ان يقتنع بذلك . ويقتنع سايمون بذلك عندما استيقظ من غيبوبته
وعندما رأى جسد المظلي في أعلى الجبل ، تأكدت له الصورة . فحث
الخطي نحو صحبه المجتمعين ، وتوهما عن قصد انه الوحش . وان لم يكونوا
قد توهما فعلاً ، ودفع حياته ثمناً لاكتشافه !

لكن هذا الاكتشاف هو لحظة التنور والاشراق في الرواية . في الغيبوبة
تصور ان الرأس يخاطبه

(انه وهم ان تعتقد بأن الوحش شيء تستطيع صيده وقتله انت
تعرف . أليس كذلك ؟ اني بعض منك ؟ تقدم قريباً ! فأنا السبب في
وجودك هنا ؟ انا السبب في أن الاشياء هي كما عليها الان)

ويضيف الرأس بعد قليل

(اني احذرك سأكون غضباً الا ترى ذلك ؟ أنت غير مرغوب فيه الا
تفهم ؟ نحن نريد المتعة على هذه الجزيرة ؟ لا نحاول شيئاً غير ذلك ،
والا ؟ ووجد سايمون انه ينظر في فم اجوف واسع . حيث السواد في
الداخل . السواد الذي ينتشر (*)

وبكلمة اخرى فإن الفنان وفي لحظة الانفعال الملهم بلغ حقيقة لا تقل أهمية عن تلك التي بلغها براوننج ، وهي ان ما يبدو أمراً عادياً ومغامرات متوقعة هو في جذوره امتداد لعنصر الخطيئة في البشر . واذ يتجاوز الفنان التسليم النصي بالتعاليم الكنسية في هذا الميدان . فإنه يبصر القضية من ناحية (كلاسية) . تماماً كما تصورها سوفوكليس من قبل فالدنية نفسها تحمل في داخلها بذور الشر والدمار . وان عالم الكبار الذي يترقب منه الصغار البشرى والامل . كان في حالة حرب ودمار وصراع مصالح كما يراه الفنان وهو يتأمل الحرب الثانية . وعندما كانوا في اعلى حالات الترقب لهذه البشرى . جاءت العلامة من هذا العالم بشكل (مظلي محترق) ، أي أن وضعاً كالذي رآه الفنان لم يكن متوقفاً منه ان يأتي بالبخارة والخير . وهذا (الادراك الفني) . أي لحظة النبوة عند سامييون . يختلف عن ذلك الذي بلغه رالف ويكي اللذان استمرا في تفسير الامور من جانبها الظاهري ، منحازين دائماً الى المظاهر الخارجية للحضارة (العمة والتلفزيون والغواصة عند بيكي . والبحرية والملكة والنظام عند رالف) وكان لا بد للفنان من ان ينسحب خارج عالم الغاب وقشور الحضارة الى حيث امكانية التأمل ، الذي اتاحته نظراته الواقعية المريرة للأمور متجسدة بعناصر المفارقة الساخرة (irony) التي احتضنت الرواية تركيباً . ابتداءً من لحظة السقوط على الجزيرة وانتهاءً بالمظلي وضابط البحرية الذي قدم لانقاذ الاطفال . بعدما رأى لهيب الفوضى يعم الجزيرة المحترقة . ذلك اللهب الذي ارادوا منه أن يلبثهم رالف بعدما قر من أيدي جاك وصحبه وهكذا . فان (الالهام) الفني الذي اتاح لساميون بلوغ حقيقة الشر

► وكانت هذه العبارة تكرر عبارة (الوعب الرب) التي كانت حيلة الاشارة الوجيهة في (قلب الظلام) لجوزف كونراد

الكامن والمرتبب رفع التجربة من مغامرة عادية الى كشف رائد عن طبيعة الصراع الازلي بين نزعتي الخير والشر . بين الوهم والواقع
أما الفنان ، فانه لم يدع مجالاً للتساؤل في حيثيات موقفه ؛ فكما بصر نفسه معزولاً ومنبوذاً في واقع ملغوم عرفته أوربا الحرب الثانية . فانه قدم اكتشافه فدية لتعميق الرواية . تماماً كما فعل كبار الكتاب والمفكرين من قبل . ولم تكن مصادفة ان ييكي (رالف) في خاتمة القصة وهو يتذكر (بيكي) . لكنه لم يتذكر سايمون أي ان البشرو في حالات المواجهة مع انفسهم يبصرون العقلافي حتى وان ضحوا به عند سيادة النزعات الشريرة التي يقرنها افلاطون بتلك النفس الخسيسة حيث الغرائز الجسدية أما لحظة الكشف . فانها في العادة لحظة خارجة تتاح قليلاً لتتوفر على الحقائق بعد تجريدها من براقع الغرائز والعادات والمسلات والاهواء والمنافع تماماً كما فعل براوننغ وهو ينجي أمراً كان مقدراً له ان يضيع في ركام التفاصيل وهذه (اللحظة) - لحظة التأمل والتوفر والاكتشاف - هي التي تمنح التجربة العادية خلودها الازلي بوضعها في جوهر انساني . جاعلة منها عملاً فنياً خالداً !

ب - بذرة الولادة

التوظيف الابداعي للوثائقية «زواج حرب»

قد لا تعد «زواج حرب» *Mariage de Guerre* (*) من بين أبرز الروايات العالمية التي ظهرت بعد الحرب الكونية الثانية لكن رواية هنري بوردو ، عضو الاكاديمية الفرنسية ، لم تمر دون إهتمام النقاد والقراء على حد سواء ، بل يضعها عديدون على رأس قائمة نتاجات ذلك الواقعي الذي ارتقى بالوثائقية ارتقاء أبداعياً جعله يحظى بأهتمام المعنيين بتلك القيم التي من شأنها تجاوز الأنانية ، من أجل رؤية أوضح لمصلحة الوطن وهي رؤية تعني ضمناً إعادة النظر بالسلوك وطرائق التفكير ، لكي نصبح «أفضل» كما تقول بطلة «زواج حرب» مادام هذا التحول هو وحده الذي يقاوم الانكسار والهزيمة أي أن الرواية تمثل رؤية أخرى ، لا علاقة لها بالنظرة الكونية التي حولت رواية كولدنغ الى ضرب خليط من الاسطورة والفعل الحديث ، لكنها رغم ذلك تبصر الحرب في سياق الرؤية الانسانية الاساسية التي تفتن بالمواطنة وولادتها المتجددة رغم الدمار والحرب

لقد كتب بوردو روايته بعدما اعتمد قصة الانسحاب الفرنسي من أمام نهر اللوار أمام زحف الجيوش النازية الغازية ، موظفاً معلوماته عن التحركات العسكرية وعن البطولات الفردية توظيفاً فنياً في قصة لم تكن بحاجة الى بحث عن تقنيات مسرفة التعقيد والاستبطان النفسي فالحدث يصبح (الحفاظ) الفني باعثاً في نفوس شخوص الرواية ميلاً الى مراجعة اهوائهم وتطلعاتهم ، ومقبولاتهم ، ودافعاً بهم اثر ذلك الى الخروج «مطهرين» من تلك المقبولات ، في مواجهة جديدة للحياة ، خالية من عكازات المجد والثروة

اعتمدت ترجمة دار الهلال في هذه الدراسة التطبيقية ١٩٦١

والسلالة ، لكي يصبح البشر انساناً أمام ذاته ووطنه
فرواية هنري بوردو «زواج حرب» ليست مكتفية بعواملها الفنية ، وهي
ليست تمريناً في التجريب الذي لجأت اليه روايات معاصرة عديدة . بل
هي ، ببساطة ، رواية وثائق وأحداث ، محيطها الحرب ، وقصتها مشروع
زواج اثناء شهور الحرب الأخيرة ، وزمنها تقليدي يتبدئ بلحظات معينة في
سيرة بطلتها الجميلة هيلين سوفيني ، وهي سليله عائلة نبيلة ثرية ، وجدت
نفسها فجأة مالكة لكل شيء ، بعدما استشهد والدها في الحرب الاولى
مدافعاً عن اقليم بليمونت (١٩١٨) ، وبعدها توفيت والدتها بعد ذلك
بسنوات

وها هي تعيش الان في قصرها الذي ورثته قرب قرية «شوزي
سورسيس» ، حيث تصبح قبله الاغراء لأولئك العزاب الباحثين عن الاسماء
والثروات ، وهو واقع دفعها الى أن تصبح اقل ميلاً للتفكير بالزواج ، مادام
يصعب عليها التحقق من عواطف البشر .

لكن عائلة جارها السيد ميلاريه طلبت منها الزواج بابنهم ، ضابط
الصف جورج الذي ينخرط الان في الجيش ، والذي لا يقدر على حضور
حفل الخطوبة المدني . فيضطر أبوه الى الاستعانة بموكل عنه ، هو الدكتور
الطبيب بير ايجيه الذي تجاوز الخمسين ويتم عقد القران المدني ، أما الديني
فأنه لا يمكن أن يتم دون حضور جورج نفسه فكل شيء يتوقف على سير
الأمر في الحرب

ويأتي جورج . ليكتشف أن هيلين ليست متشوقة تماماً لهذا الزواج ،
رغم اعجابها به . فهي تريد ان تبرر هذا الاعجاب بموقف يرتقي بجورج
ارتقاء معنوياً . اما جورج فهو لا يمتلك غير دور ثانوي في الحياة . كما هو
أمره في الحرب

وتساءل هيلين

- ولكن أين قاتلت ؟

فقال جورج :

- في كل مكان . مع اصحاب القصور . ومع الفلاحين في الريف لكي
استطيع أن أدبر مسكننا للقائد وضباط اركان حربه

ف قالت هيلين

- لماذا المزاج يا جورج ؟

- انني لا أمتزج أنني لم أر العدو ما عدا طائراته التي كانت تحوم
فوقنا نمتطرن بوابل من رصاص مدافعها الرشاشة (ص ٦٧ - من ترجمة
دار الهلال ١٩٦١)

ولم تكن هيلين لتطمئن الى اجابات فاترة من هذا النوع فهي ابنة رجل
استشهد مقاتلاً في الميدان ، ولا يمكن أن تمنح ثقتها كاملة لجورج الذي يطرح
نفسه متفرجاً على ما يجري رغم تقديرها لصراحته في وصف دوره
وهكذا كان عليها ان تقرر ما تبغيه فهل تقبل بزواج لا يرتقي الى ذلك
الذي امتلك مخيلتها من قبل ؟ وهل يمكن لجورج أن يكون اهلاً لهذه الأخيلة
والافكار التي أرتقت بهيلين بعيداً عن الطموحات العادية للفتيات ؟ انها فتاة
رفضت الانسحاب مع أهل خطيبها الى جنوب النهر . وبقيت مع الدكتور
الطبيب ايجيه في مستشفى القرية . متعاونة معه كمرضة حيث بدا لها
الانسحاب عاراً لا تقدر عليه

وبمجيء جورج عليها ان تقرر ما إذا كانت مستعدة للارتباط به نهائياً
لكن بورردو لم يكن يريد لروايته أن تصبح واحدة من روايات الغرام
والمغامرة ، فجعل من هذه التساؤلات غارقة بالمفردة العسكرية ، حيث
مفردة الحرب مفردة ذات لون خاص تفيض بدلالات مختلفة ، لكنها قابلة

للتوظيف الحياتي في سياق المواجهة والتحدي ، والاستسلام أو نقيضه . أي الانتحار أو الانتصار

فهي لم تفكر بوضع حد لحياتها ، لان الرواية لم تطرح ما يستوجب ذلك

فهناك الانسحاب المبرر . كما يقول جورج وغيره . بانتظار التطورات السياسية

لكنها تبصر هذا الانسحاب على أنه (الانسحاب المشين على ضفاف اللوار ص ٦٠) . كما أنها تتألم كثيراً لـ «استخفاف» جورج

«وهو يقص عليها دوره الذي قام به في الحرب . ويضع نفسه في زمرة العاديين الذين لا يميزهم شيء من علامات البطولة لقد كانت تمنى لو أنه قد أصيب ولو بجرح بسيط أو أنه قد وقع في الأسر كلا . أنها لا تفضل الأسر . وإنما كان من الأفضل ان يصاب بجرح بسيط غير خطير - ص ٦٠»

وهكذا كان اصراره على الزواج منها قريباً يدفع بها لتصوره شبيهاً بذلك الخصم الأكبر . أي الغزاة الألمان . فهل سيقود اصراره الى استسلامها ؟ أم هل ستطلب هي الاخرى الهدنة شأن فرنسا ؟

«هكذا كانت هيلين تعود مع هذا المد والجزر من الافكار الى نقطة البداية كان عليها ان تتخذ قراراً . ولكن هذا القرار يهرب منها . لماذا اذن لا تترك أيامها تجري كماء هذه النافورة الذي لا يعود أبداً الى الورا . وإنما يجري ليصب في غدِير بعيد يصب بدوره في البحر؟ إنما هي الأخرى ستستسلم مثلاً فعلت بلادها ، ولذلك فأنها سوف تطالب هي الاخرى بهدنة تمهيداً للاستسلام . ص ٧٢»

فبورودو الواقعي يضطر الى تحويل شخوصه الى رموز معينة ، على اساس

ان الظروف الضاغطة هي من القوة والسيادة ما يتيح لها أن تسبغ دلالاتها على الآخرين ، وأن تفرض عليهم طرائق حياتية جديدة أو بديلة ، تعني ضمناً تخليهم عن جواهرهم القائمة من قبل الامر الذي يتيح مستقبلاً حلولاً جديدة على أرض بكر .

وهكذا جاءت الهدنة الفعلية متوافقة مع مطالبتها لجورج بالترث ، ومن ثم بفسخ الخطوبة وأنسجماً مع فكرة الروائي في أن الظرف الضاغط يعزز الواقع لا يلغيه ، وان أدى الى زعزعة دواخل الشخص ، فإنه يجعل هيلين ترجو خطيبتها ان يفسخ هذه الخطوبة ، والاكتفاء بالبقاء اصدقاء أما السبب فهو ثقته الجديدة في أنها لم تعد كما كانت عليه من قبل ، فالحرب تعيد صياغة البشر ، كما أن واقع فرنسا آنذاك يدعو الانسان للسمو فوق انانياته ، ومشاريعه الصغيرة

«ان الحرب التي فرقت بيننا قد اضطررتنا لأن ندرس انفسنا بوضوح ولقد كنت مخدوعة في قدرتك على سحر النساء وفي مرحك . أما الآن ، وبعد كل الذي حدث .

- وما الذي حدث ؟

- أنها هذه الكارثة الوطنية التي جعلت كل واحد منا يفكر لكي يحاول أن يجعل من نفسه شيئاً أفضل . حينما رأيتك بعد الهدنة عرفت رويداً رويداً أنك لست الشخص الذي كنت قد أعطيته حياتي ص ٩٥ . ولم يكن جورج عندئذ بالمستوى الذي يقدر معه على استيعاب ما تقول . ففكر في أن يكون الآخرون قد اعدوا مؤامرة ضده ، فتخاصم مع الطبيب والكاهن ، لكنه سرعان ما ادرك بعد حين جدوى هذا الطلب ولو توقفت (زواج-حرب) عند هذا الحد لتحولت الى واحدة من روايات المغامرة الاعتيادية ، ولأصبح موضوعها مادة لقصة قصيرة فالرواية ليست معنية بحالة واحدة ، كما نعلم ، بل هي استيعاب أوسع لرؤى

وحالات في ازمان طويلة نسبياً ، أنها ليست مهمة بمعنى اللحظة أو الفعل لشخص ما ، شأن القصة القصيرة ، بل هي مخزون أكبر لحصيلة التفاعل بين الشخص والزمـن والحدث في أكثر من لحظة وزمن وهكذا لم يكن بوردو جاهلاً بالمخاطر التي تسقط عمله الفني في حدود الاقصوصة والمشاعر الثبيلة ، والتمردات الرومانسية ، فكان أن أوجد سلسلة من المتعاكسات التي تتيح

١ - رؤية أحسن للشخص من خلال توفير شخص ثانويين اخرين (Foil Characters) ، أي الذين يتيحون للقارىء تعارفاً أوسع وأدق مع الشخص الرئيس ، وهكذا كان ميشيل ومكودين يقدمان لنا رؤية أحسن لهيلين وجورج ، في حين ان (بيير ايجيه) والاب جوبو جعلانا نبصر جورج كما هو ، دون رتوش ، من خلال عملها الفني خارج الاحداث كـ (حفاز) ، ينه ويصحح ويوضح وبلغ جورج بعض التحولات في شخصه جزئياً من خلال التقائه بهما وبالاب جوبو بخاصة

٢ - الارتقاء بالحدث خارج التفصيل الاعتيادي والعواطف فحتى اللحظة التي بلغناها قبل حين ، لم نكن نعرف ما دفع بهيلين الى فسخ الخطوبة باستثناء ميلها الى بطولة اوضح ، وحزنها ازاء انكسارات القوات الفرنسية أي ان جورج لم يكن مسؤولاً عما جرى ، لاسيما وانه عين في الاركان اصلاً وليس في القطعات المقاتلة

وهكذا كانت الخطوة التالية تبتدىء بفسخ جورج للخطوبة نزولاً عند رغبة هيلين ، الأمر الذي كاد ان ينهي اقصوصة بوردو ، لولا مجيء الخادم ليخبرها سراً بوجود أسير فار من أيدي القوات الغازية المعسكرة ايضاً في قصرها ، كما تعسكر في اغلب قصور المنطقة كان ذلك الاسير هو المجند باتريس كابوش الذي آوته سراً واطعمته وسقته الخمر ، فسكر تلك الليلة ليخبرها باكياً بقصة قتله لايه

ولم يكن الكابتن ماديو أباه ، لكنه كان (نصف اله - ص ١٢٢)
بالنسبة لكابوش، فهو مع جنوده دائماً يناديهم (يا أبنائي) وهم يدعونه بأبيهم
وكان الكابتن قد تمكن من مقاومة الغزاة ، ووجه جنده اليهم ،
واستمرت المعارك الشرسة ، حتى وفر لجنده فرصة انسحاب حسنة
وعندما تجمع الالمان وحاصروه وهو في برج المراقبة ، أوعز لجنده البعدين ان
يطلقوا القذائف على مكان المراقبة ، وانهار عليه ، وعلى اعدائه
يقول كابوش وهو يجهش بالبكاء (لقد فقدت والذي في مدينة دنكرك ،
لقد كان قائدي وهو كابتن ، ونحن الذين قتلناه - ص ١٢٠)
وعند تنفيذ أوامر الكابتن كان ضابط الصف يقول (فلنقدم له التحية) ،
حيث كما يقول كابوش ، كشفنا جميعاً عن رؤوسنا واخذنا نبكي ونخوذاتنا
في ايدينا - ص ١٢٤)

لكن التساؤل الذي لا مفر منه ما أهمية هذه التضحية فنيا في رواية
كانت زاخرة من قبل بلقطات في المقاومة والاستبسال ؟
لقد اصبح الجندي بأتريس كابوش نقطة تجمع لرؤية غائمة قبلا فهو
الذي اوقد لدى هيلين نزعاتها الغامضة في المشاركة والمقاومة الفعلية، فعملها
في المستشفى كان عظيماً ، لكنه ليس معنياً بالحرب ضرورة في تلك الاثناء
لعدم التحاق ايجيه بوحدات الطبابة العسكرية، كما أن مسعاها الحالي لتهديب
كابوش بعيداً عن انظار الالمان المعسكرين في القصر وحدثه دعاها الى
الاستنجد بجورج ، والذي اصبح هو الآخر امام ذاته بعدما كان هامشياً
وتعاون جورج مع كابوش وهربه وعرفنا عند عودته سالماً بعدئذ ، أن
تجربته مع كابوش دفعته الى أن يعيد النظر بنفسه

وهكذا كانت مخاطبة كابوش له بـ (يا حضرة الملازم - ص ١٥٨) توقد
في ذاته مشكلة المواجهة الحاسمة مع ماضيه ، فهل أن اللقب الذي كانت
تحمله عائلة ميلاريه يجديه في حياته ؟ لقد بين القس له أن هذا اللقب لم يكن

صحيحاً أصلاً ، بل انه متعجل ، شاءت الظروف أن تشتريه ثروة عائلته ،
لكن عودته من الجبهة واحاديث هيلين معه دفعتة جميعاً الى اعادة النظر في
أمور كثيرة تخص حياته . فأنا ، كما يقول عن نفسه (لم ارجع الا بقصة
انسحابنا المخزية دون اقل اشتباك مع العدو - ص ١٥٨) ، وتواسيه هيلين
«- ولكنه لم يكن خطأك يا جورج !

- كنت اقول ذلك لنفسى . وكنت أجذك ظلمة ، فلما جاء كابوش
اثبت لي عدم جداري !

- لست أفهمك هذه المرة أيضاً يا جورج !

- نعم لقد اثبت لي كابوش عدم جداري بكلمة واحدة هي
(حضرة الملازم) ، فلماذا لم احصل على هذه الرتبة ، ولماذا لا أقود
رجالاً ؟ كان يكفي أن اصمم واعمل لأخذ مكاني في الحرب - ص
١٥٨

ولم تكن عبارة كابوش هي وحدها التي نيهت الى ما كان يجب ان يصبح
في حياته ، بل ان (الرصاصه التي اطلقت علينا اثناء عبور النهر - كما يقول -
هي الرصاصه الوحيدة التي مرت الى جوارى في الحرب كلها . ص
١٥٨)

أي أن الروائي لجأ الى حافزين ، أحدهما معنوي والآخر مادي ، لايقاظ
هواجس جورج الكامنة من جانب ، وللتنمرّد على ذلك الارتياح الداخلي في
ظل وجود الثروة واللقب ، مهما كان اللقب مزيفاً من جانب آخر .
ولم تفت الروائي تقنية المرايا المتعاكسة في وصف الشخصوص وتحريكها
لكي يكونوا قادرين على بلوغ ذهن القارئ وتصوره فهذا جورج الذي
تمردّ على ماضيه يرى أن كابوش لم يستفد كثيراً من تجربته ، فها هو في حالة
سكر يسي الى زوجه ، مما يضطر جورج الى تذكيره بالكابتن ماديو (ولما
فعلت ذلك وقف الرجل المخمور وادى التحية العسكرية على الفور - ص

١٥٦) . وقام جورج بدور الروائي وهو يستغل لحظة التألق الروحاني هذه فينتزع منه قسماً بتجنب السكر مستقبلاً

ولكي لا تبدو قصة الكابتن ماديو مجرد واحدة من قصص الاستبسال وطدها الروائي في الصفحات الاخيرة من خلال اعتمادها في مواقف متباينة فهي لم تؤثر على هيلين ورهطها حسب ولم تكن تثير لدى جورج شعوراً أشد بأهمية التضحية والفداء . بل انها ايضاً القصة التي تضطر خصمك الى احترامك

فهذا هو الضابط الالماني الذي يشغل القصر يأتي الى هيلين بعد الاستئذان علماً اياها بمعلومات سرية عن ابوائها لاسير هارب أخبرته أنها آوته لكنه لم يعد هنا الان لكنها اضافت أنه لم يكن مجرد مقاتل بل انه الرجل الذي جاءها بقصة الكابتن ماديو وكيف أن ماديو امرهم باطلاق النار على البرج الذي كان فيه . وتساءل الضابط الالماني «- وقد اطلقوا النار بالطبع

- نعم سيدي

- وانهار برج المراقبة

- نعم سيدي

وحينئذ نهض الضابط الالماني واقفاً وخلع قبعته ثم ادى التحية العسكرية - ص ١٣٤) . فالضابط كما تدرك هيلين عظم «الشرف العسكري» كعادة جنسه الذي يتأثر بالشجاعة امام الموت - ص ١٣٥) أي ان قصة الكابتن ماديو فعلت فعلها في نفوس الجميع شأن قصص التضحية الباسلة والشجاعة النادرة . فكانت مظهراً رائعاً يدفع الجميع الى مواجهة مقبولاتهم ومسلماهم والى اعتماد الطيبة الفطرية الاساسية . التي من شأنها ان تخرجهم من ترهلات الحياة المادية كما أنها قادت أثر ذلك الى «التحول» الذي من شأنه ان يحسم الخيوط

المتعلقة في الرواية. فالقاص الناجح هو الذي يوجد قلقاً دائماً قادراً على تحريك قصته . وما دامت قصته معنية بالشخص اصلاً لابد من سلسلة «حفازات» حاسمة ، تربط الخيوط الموزعة تارة لتجمعها في حسم اشد وانضج تارة اخرى . أي أن الرواية تطمح ان تبقى باحثة باستمرار ، مفتوحة امام التعقيدات الجديدة دون خلو من مبررات الانفراج وهكذا - كان جورج يرتقي الى ما تريده له هيلين ، وكانت هيلين نفسها ترى ان جورج ليس عادياً الآن ، اما الضابط الالماني فقد حمل معه هما جديداً ، سيجعله اقل ثقة بما كان يقوم به ضمن «مقبولات الظواهر» من قبل ، في حين ان ماديو يصبح الحفاز الدائم الذي يكدر أي صفو مفتعل أو اطمئنان تافه ازاء مجريات الامور ، انه متى ما ذكر سوف يرغم الجميع على النهوض لاداء التحية لذكراه

لكن هذا التلخيص للرواية ، معزراً بالتعليقات على مهمة الروائي، لا يفي الرواية حقها فهي قد لا تمتلك العمق أو التعقيد الذي ميّز روايات عديدة عن الحرب ، لكنها رواية حرب حملت في داخلها الدعوة الى قيم فاضلة في اجواء قتال حاسم ، وهي برغم تقليدية بنائها تمكنت من مركزة قصتها خارج حدود الزمن- التقليدي ، من خلال اعتماد واثق للفعل وانعكاساته خارج الشخصية ، ومن ثم داخلها . فاصبح التفاعل بين وثائقية الخارج واحداثه وبين دواخل الشخص بخلقاً ، باعثاً على «التحولات» التي تخرج الشخص من سبة «الغطية» و«القبولة» واستعراضات «الدمى» . ولعل هذه التحولات مقرونة بالمواقف ازاء الحرب من جانب ، وازاء المشكلات الشخصية من جانب اخر ، تكتسب لونها وطعمها الفعليين من خلال ذلك الميل الشديد لهزري بورردو في وصف سير المعارك والتحركات العسكرية بوثائقية لا تخلو من انطباعات شخصية بالذي يدور من تحركات ومعارك وقتال يأتيان من خلال وصف تعاطفي لشخص مشاركين ، يعيشون لحظة

الحرب الماضية في لحظة الحاضر ضمن تماسك دقيق ، يجعل اللحظة متوحدة ، ومؤثرة لهذا السبب وهكذا لم تكن طريقة وصف كابوش لمشهد المعارك « ص ١٢٠ - ١٢٥ » منفصلة عن الرواية بل كانت هي الرواية ، تستجمع خيوطها الزمنية والمضمونية استجاءً جديداً في موقف جديد ، يمهّد للحفاز الروائي الذي يقود الى سلسلة «التحولات» في الشخص و يصدق الامر على تلك الفصول المعنونة «عشاء حرب» وغيرها. فالشخص جميعاً يحيون موقفاً اساسياً هو «المقاومة» المسلحة ، وتصبح التفاصيل-الحياتية مقرونة بهذا الموقف ومختلطة به وهذه البساطة ، ذلك اليسر في الكتابة، هما اللذان طبعاً هذه الرواية بمكونات الاغراء فهي ليست رواية طموحة ، اذ ان بوردو قدم اغلب شخصوه ومواقفهم ومشكلاتهم ومجريات الحرب في الصفحات الاولى ، كما هي طريقة روائي القرن التاسع عشر، لكنه سرعان ما تخلّى عن «مقبولات» هؤلاء الروائيين ، وهو يبني سلسلة من الدوافع والاقاصيص الغنية بالدلالة والمعنى ، ليدفع بشخصه الى كل ماضيهم بطواعية ، نحو بداية جديدة ، في «زواج حرب» من شأنه ان يثمر في تربة مناسبة ، متعارضاً «أي الزواج» مع ما كان يقدمه همنغوي من جذب وموت ، هو النتيجة الوحيدة لديه للحرب التي رافقها ورآها وطرحها في روايات من على شاكلة «وداعاً للسلاح»

الفصل التاسع

انقسام الشكل والموضوع الواقع والتخييل

حيث تحجب التقاليد والمقبولات أوجه الحقيقة ، لم يعد امام الفنان غير اشكال جديدة لم تتألف بعد مع الزيف المتراكم في هذه المقبولات العصيان المدني - تورو

لم تفقد مقولة الفيلسوف الأمريكي رلف ولدو امرسن بشأن فساد البشر واللغة في اوروبا القرن الماضي قيمتها بعد ، بل انها تكاد تصبح واحدة من المقولات الشائعة الاساسية في تفسير انفصام اللغة فهو يذكر في مقالة بعنوان (الطبيعة) (ان فساد اللغة يعقب فساد الانسان فعندما تنحطم بساطة اللغة واستقلالية الافكار جراء طغيان الرغبات الثانوية كالمال والمتعة وانسلطة الاطراء فان الزيف والنفاق يخلان بديلا للعفوية والحقيقة ، وتندعم السيطرة على الطبيعة بصفتها مترجما للارادة لدرجة ما ويتوقف خلق الصورة الجديدة وتشوه الكلمات القديمة لتعبر عن اشياء بعيدة عنها) ولم يكن امرسن شاذا عن تلك النزعة (المتسامية) التي تعددت ملامحها منذ خاتمة القرن الثامن عشر . لكن مقولته تستكمل ما أعننه الشاعر ووردزورث قبله في تقديمه للقصائد الغنائية بشأن اختياره للمواضيع والتعابير الرعوية^(١) كما انها تنسجم مع مقولة معاصره هنري دينس . في الانسحاب عن المدينة . بل انها تكرر ايضا تلك (التناقضية) بين - ريف - والمدينة التي اعتمدتها مختلف القصائد والروايات حيث تأكد فيجب حب

(١) كان ووردزورث قد عرض أصلا هذه العلاقة بين اللغة والبساطة وذلك في تقديمه للقصائد الغنائية عام ١٧٩٨ فتناول قضيتي اللغة الشعرية والابداع أو الخلق الشعري فالتعبير الشعري الذي رفضه هو اللغة المصطنعة السائدة وانتقاء هذا التعبير يفترض الانتقاء الذهني والمادي للقصيدة التي تصبح هي الأخرى تركيباً مغايراً للتجربة البشرية الاعتيادية كما يقول دانييل هوشان وصاموئيل هنز وعندما تصبح اللغة بهذه الصورة فانها تركز على الفنان لاعلى القارئ . ويطرح ووردزورث رفضه للتعبير الشعري المتق على اساس تقريب لغته للغة البشر ضمن تعريفه للشعر الجيد الذي ينصر على انه (تدفق تلقائي للمشاعر القوية) بعدما يبرها (التأمل) حول وثائق النقد المذكورة براجع

English Literary Criticism : Romantic & Victorian, ed. D. G. Hoffman & Samuel Hynes (N. Y.: Appleton — Century — Crofts , 1963).

الكتاب الى (العفوية) و (البساطة) اللتين افتقدتهما الحياة الجديدة لكن يتابع العفوية جفت عند بعض الشعراء والكتاب واعلنوا ذلك الحوار المرعب للذهن مع نفسه ، ذلك الحوار الذي قاد الى هاملت وفاوست كما قاد الى انسحاب معروف عن الشعر مثل قصيدة ارنولد (ساحل دوف) فاتخته التي تختصر المسافة منذ سوفوكليس لتمهد لعذابات ايزرا باوند ، الصانع الامهر ولحياة تي اس اليوت في عالم القرن العشرين وعندما نقب شعراء نهاية القرن في الظواهر الميسورة ، والتقطوا المواضيع الصغيرة واعلنوا حالات الرفض فانهم كانوا يبدون رفضهم للتقاليد التي منحها القرن قدراً من الثبات والتصقت بالقيم الاساسية التي شكلت المجتمعات الاوربية الجديدة منذ تحقق النتائج المترتبة على الثورة الصناعية في الداخل ، واسواق تصريف البضاعة ومناجم موادها الخام في الخارج / كما انهم كانوا يعلنون بدائلهم المطروحة لغة وموقفا في قصائد نهاية القرن الماضي التي تضامنت مع دعوة وولتر بيتر ظاهراً وافترت عنها مضموناً ، فلم تلتقط قصائدهم (نبضات القلب) ولم تطرح (فناً) كذلك الذي قال عنه بيتر انه «ياتيك عارضا بصراحة انه لا يعطى شيئاً عدا اعلى ما يتاح من نوعية للحظاتك وهي مارة»^(٢) ولم يوفقوا تماماً في اصطياد التجربة قبل ان

(٢) تنطلق رؤية وولتر بيتر الانطباعية أولاً من تعريفه لمهمة النقد «فقد قيل عن حق ان مهمة النقد الصادق كله هي رؤية الموضوع كما هو عليه والخطوة الاولى في النقد الجمالي نحو رؤية المراء لموضوعه كما هو عليه هو معرفته لانطباعه الذاتي كما هو عليه ، تمييزه ، وادراكه بوضوح» وهو يؤكد منهجه بعد ذلك بتعبيره الشائع «ان الفلاح في الحياة هو في الاشتغال بذلك اللهب الصلب كالجواهر . في الابقاء على هذه النشوة» وظهر كتاب «النهضة دراسات في الفن والشعر في عام ١٨٧٣» - شباط

The Renaissance , Studies in Art and Poetry , intr. L. Kroneberger (N.Y. : N. A. L. (1959) , PP. xii, 158.

يصيغها العقل او القلب ، كما طرح بيتر الفكرة في مقالته الذائعة (النهضة) لكن وايلد وداونسن وصحبهما اغرقوا الشعر بمواضيع المدينة الجديدة وخطاياها ، وبكل ما هو غريب وملون آخذين عن سونبيرن ، ومشوهين بودلير ، وخالطين الشهوة بالرموز الدينية وهكذا فبدل التكامل الذي دعا اليه بيتر ، وبدل دعوته لرؤية الشيء كما هو عليه ، كانت قصائد خاتمة القرن تفيض بالخطيئة والشهوة والتمرد المتكلف بينما كان العقدان التاليان يشهدان حسا آخر بالقلق والضيق والانقطاع عن الالفه في قصائد اليوت وغيره ، وفي روايات ذلك الجيل من المهجريين الذين اطلقت عليهم جرترود شتاين (الجيل الضائع)

لكن دعوة بيتر اعتمدت بعض الأسس التي كان لها شأنها في وحدة الموضوع بالاسلوب ، اي في السعي لاعادة الروح الى الفن ، بعدها تهدد بالانقسام بين الشكل والموضوع ، بين الخارج والداخل اذ مهما تكن التحفظات ازاء خلاصة موقفه من الفنون الدارجة ، الا ان هذا الموقف جاء امتداداً لذلك النزوع الفلسفي الجمالي الذي انشدت اليه العقول الانسانية الكبيرة في هذا الميدان ولهذا فغاية (النقد الجمالي - الفلسفي) ازاء معرفة الشيء او الامر كما هو عليه هي «في معرفة المرء لانطباعه الذاتي وتمييزه وادراكه بوضوح»

اما مزية ناقد الجمال الفلسفي فهي «امتلاكه لمزاج معين» و «الطاقة للتأثر بعمق في حضرة الاشياء الجميلة»

ومثل مقالة بيتر كمثال تغير أساس شأن الذي احداثه كتاب (اصل الانواع)^(٣) اذ كان الثاني قد اشار او اثبت «ان انواعا محسنة وجديدة نخل

(٣) ظهر مؤلف دارون في عام ١٨٥٩ وكانت فكرة (البقاء للأنسب) قد استخدمت اصلا من قبل هربرت سبنسر ثم اعتمدها دارون وحتم ظهور (أصل الانواع) رؤية جديدة حول موقف

بالحتم بديلا لما هو وسيط وعادي وتلغيه» وتتطور الفكرة عند هيربرت سبنسر الى مزيج من علم الاحياء والاجتماع فتصبح (الحتمية) مدخلا اقتصاديا اجتماعيا يؤكد الفردية على صعيد الصراع والتقدم الكلي، على صعيد حركة المجتمع وتكررت الفكرة في عشرات الكتابات ابرزها تلك التي نقرأها في سير الخلاص كقصيدة (مرثية هلام — في ذكراه) لتنسن او (منزل الحياة) لروزتي او تلك التي رواها دكتور في (ديفد كوبرفيلد) ومارك توين في (هكلبري فن)، فالمجتمع هنا قبل ظهور (اصل الانواع) وبعده يقرن اهمية (الصراع) بالكسب من جانب ، والانسجام الاجتماعي من جانب آخر لكن هؤلاء الكتاب انتقدوا في مواقع اخرى من نتائجهم هذه التوفيقية ، ونظروا بريية الى المعايير الاخلاقية المتحركة التي تمسك بالثروة والحاجه. فالثروة ليست معادلا للاخلاق ، كما ان الجريمة لا تلغي انسانية المجرم أو تحول دون امكانية تصالحه مع المجتمع هكذا كانت رسالة (الأمال الكبيرة) لشارلز دكتور مثلاً

بينما كانت مقالة (النهضة) الذائعة اساسية لافي تفسير أي من اتجاهات الادب الاوربي في القرن العشرين حسب بل وفي دراسة معنى الانفصام بين الاسلوب والمعتقد ومعنى المسعى لرأب الصدع سواء عند (الصوريين) او عند (الانطباعيين) و (التعبيريين) و (الواقعيين) فسواء سعى الفن نحو

► الانسان ازاء الطبيعة، وسرعان ما أكد الكتاب نزعات الشك ونم النظر الى أسفار التكوين والكتب المقدسة على انها (ميثولوجيا) بدائية . بينما كان تأكيد دارون على الصراع من أجل البقاء يطرح طبيعة يسودها الخراب والشر والقسوة. وقال بعض الشعراء ان ظهور الانسان بهذه الصورة القائمة على المصادفة يدفعهم الى اعتماد فلسفة قنوية ثم ايقورية حسية وكان لابد هذا الكتاب أن يقود الى اتجاهات اخرى . مهدت اليها كتابات هكسلي عندما اطلق على موقفه الحائر بين اليقين والرفض تسمية agnosticism ويتفق هذا الموقف مع الاتجاهات النفعية السائدة التي اخذت من العلوم الجديدة ما يفيدها في النجاح الدنيوي

المخارج بحثاً عما يعتبره (اساساً مادياً وموضوعياً) . او عبر ذهن المؤلف بصفته المراقب، او اقتصر على فعل الادراك ولحظته . او عرف الجمال بأشد المصطلحات تجسيداً له كما يطالب (بيتر) فان هذه المساعي تقرّ ضمناً بوجود الصدع منذ ان جانب الفن العضوية . وصافح الافتعال والتكلف^(٤) اي منذ أن ذوت الحضارة الاغريقية في تقديره

اما اتجاهات الصدع اسلوباً وموضوعاً فقد قامت . مثلاً . في قصيدة (امبدوكلس) لماثيو ارنولد عندما توزعت الادوار بين كالكلس وباوزنيس وامبدوكلس . بين العفوية والفرح او العقلانية المتحاوره مع العالم ، او ذلك الخلود المطلق للافكار الذي يلغي المشاعر ؛ فن السفح الى قمة (اتنا) حيث يقيم الفيلسوف العظيم . المنسحب الطامع الى الائتلاف الجديد مع الكون عبر انتهاء الجسد . كان الشاعر يعتمد غنائية كالكلس الجدلة وحوارات باوزنيس العقلانية واغراقات امبدوكلس (الدرامية) الذاتية . فالاخيرة هي ابداعات الذات المحتمة لنفسها قبالة العالم

كلا انك متأخر على أوانك يا امبدوكلس

فاذ يملك العالم يومه

عليه تحطيمك

فلست انت الذي تحطمه

(٤) ينشئ بيتر على الفكر الاغريقي في ضوء ما يسميه بالتداخل الروحي الديوي فيهِ . فالانثان لا يتفصلان شأن (المعنى في علاقته بالقصة الرمزية) . يقول «لقد تم الاعتراف بسيادة النفس في الفكر الاغريقي وهذه الروح تمنح السلطة والحدود للعيون والايادي والاقدام البشرية اما الطبيعة غير الحية فقد تركت الى الخلف لكن هذا الفكر وجد حدوده السعيدة هنا فهو لم يصبح تأملياً ذاتياً مسرفاً بعد اذ لم يبدأ الذهن الادعاء الفخور باستقلاله عن البدن ولم تختص الروح كل شيء بعواطفها . كما لم تعكس لونها في كل مكان» تم استخدام نسخة (المكتبة الامريكية الجديدة) The Renaissance , P. 140.

انت تعجز عن العيش مع البشر ،
افكارهم وطرائقهم وورغباتهم ليست منك في شيء ،
واذ نحيا العزلة فانت تعيش
فثمة شيء يعيق طاقة الروح
ويحرف بنايع اكتشافها من الفرح
ليس بمستطاعك العيش مع البشر
ليس بمستطاعك العيش مع الذات^(٥)

فرنة الحية الفلسفية فرضت تركبنا منطقيا يعتمد التمهيد والمناقشة والاستنتاج داخل النمط المسرحي في الكتابة. كما ان التركيب الاساسية قواعديا هي تركيبية منطقية . اذا استثنينا مستلزمات الربط والمجادلة في الحوار الداخلي وبتيح الشكل (الدرامي) التشخيص وتكوين الافكار او الركائز الاساسية لها من خلال الاصطراع بين الريف والحضرية ، العروية والمدنية ، الغنائية والجدل ، الطبع والتطبع العفوية والتعقيد ، التلقائية والتعقيد التأملية ، الذات والآخرين . الذات ونفسها . لكنه لا يخرج عن سياق التوفيق الذي يلتزمه المؤلف في اغلب الاحيان بين الانشقاق والانسجام ، فالنثر الدارج رصين يعتمد التركيب القواعدية النموذج ، كما ان الشعر تألف مع هذه التركيب منذ زمن وان تحايل عليها في (المفردة) الشعرية

فالمجتمع المستقر من الخارج يوجد اسلوبا مستقرا هو الآخر من الخارج
اذ كما يقول مارتن تيرنل

·The Poems of Matthew Arnold , ed. K. Allott (London : Longmans , 1965) , P (٥)

التركيبة القواعدية التي لا لبس
فيها وظيفية بتعبيرها عن اعتقاد
راسخ بالنظام وبالسّمات المتنوعة
التي تكونه. انها تتيح نموذجاً تقاس
وتقوم بموجبه التجربة والمشاعر
الشخصية^(٦)

بل ان الحوار الاعتيادي واصوات السرد التي تأكدت عند الاختين
برونتي لم تفصح عن شيء اوضح من ذلك النزوع الشديد لفرض «الرقابة
على الانفعال الشخصي لصالح المجموعة الاجتماعية وللبقاء على توازن يحس
بأنه قلق منذ زمن» كما يذكر تيرنل في تطبيق بشأن معنى الحوار في بعض
الروايات الفرنسية. اما الانفعال نفسه فقد تم التعبير عنه في «بنى روائية»
مكبوتة في (مرتفعات وذرنغ) و (جين اير). اما ابرز هذه البنى فهي الروايات
القوطية ، او روايات الرعب ، بينما تعد قصص (بو) وبعض قصائده التفجير
الاقصى لامكانيات الوعي بمستوياته المكبوتة قبل ان يتوزع هذا الوعي في
الانقسام العصابي عند «جيكمل والسيد هايد» ذلك الانقسام الذي مرق
الازدواجية البغيضة عند طبقات اوربا الوسيطة ، تلك الازدواجية التي
احتمت بالتقاليد والثوابت طويلا لحين استفزازها على ايدي جمهرة من
الكتاب والشعراء^(٧) ، بدءاً ببودليير وبايرن ومن ثم مالارمييه وسنوبرن

The Novel in France, P.9. (٦)

(٧) لعل ابلغ الردود على هذه الازدواجية وروح التفاق تلك التي احتوتها ملاحظات ولم بليك بشأن
محاضرات رينولتز التي تمثل الموقف الفني الاتباعي رغم ان بليك كان معنياً اصلاً بالموضوع
الفني حيث أحل مفرداته (الوحي والرؤية والخيالة) بديلاً لتعابير رينولتز والاتباعيين (العقل

ووايلد ، ليقود الاستفزاز الى شتى الفضائح الصغيرة والكبيرة لكن (عفة) المجتمع الاوربي والانكليزي . انتقمت لكبرياتها بمعاقبة وايلد ، وفي السنوات التالية بمصادرة مختلف الكتب

اما انتقام الكتاب المقابل فقد اخذ مختلف الاتجاهات والصور التي لم تكن غير استجابة متأخرة واضحة المعالم لما ذكره (تورو) منذ عقود في مقالة بعنوان (العصيان المدني) ؛ اذ اعلن ضمناً ضرورة اكتشاف ما كبجه المجتمع مادة واسلوباً فحيث تحجب التقاليد والمقبولات اوجه الحقيقة لم يعد امام الفنان غير اشكال جديدة لم تتألف بعد مع الزيف المتراكم في هذه المقبولات . وسواء كانت هذه الاشكال تنوعات في الاسلوب او البحث فان ابرزها في خاتمة القرن رواية السيرة الذاتية للفنان *Kunstlerroman* فهي عند اندريه جيد وجيمز جويس و د . هـ. لورنس تخرج عن الاطار الذي منحه اياها دكتور في (ديفد كوبرفيلد) او مارك توين في (هكليري فن) فرغم ان د . هـ. لورنس وضع (بول) - اي بديله في ابناء وعشاق - في بناء تقليدي يتندى بتصوير مناجم العمل وسكن العمال . ليمر بابه وامه وقصة لقاءهما وزواجهما واختلاف بيئة كل منهما الا ان (بول) بدا مالكا لتلك الحساسية المرفقة والتعقيد النفسي الذي يمتلك نفوس ستيفان ديدالس وميشيل وغيرهم من بدلاء للروائيين كما سيتأكد في الدراسة المنفصلة الخاصة بهذه الرواية بعد حين

بل هناك روايات اخرى لا تصنف تحت هذا النمط تكتسب هي الاخرى قربا من كتابها لا يمكن التفريط به ما دام هو الآخر يشي ببعض من ذلك

► والقواعد والطبعة العامة

كما ان وورد زورث تطرق هو الاخر الى بعض مسببات الازدواجية في مقدمته للقوائد الغنائية

الافراط الحسي ، والبحث عن قيم بديلة والتمكن من اساليب ومفردات
ازيحت عنها النمطية وجانبت الزيف والتكلف ولعل «صورة دوريان كري»
تستحق التأمل قبل المضي في دراسة السير الذاتية للروائيين .
اذا تأثر وايلد بغوتهيه وهو يسمان وفرلان كما تأثر ببودلير^(٨) ، لكن العبارة

(٨) لابد من الاشارة الى ان الاتجاه الفرنسي منذ بودلير ومروراً بهوسمان وربما فرلان يميل نحو التصوف
المتزج بالشهوانية في مسار أساس للجمع بين الالهة و البشر لكن الانكليز اساءوا قراءة بودلير
بدءاً بسنوبرين وجون بين صديق ملارمه وتلاههم بعد ذلك وايلد ولا ينل جونسون وداوسن
واوشنازي الخ كان اصحاب هذا الاتجاه بين الفرنسيين اكثر ميلا الى قيم أخرى بديله
للمادية البورجوازية واخلاقياتها السائدة. واذا كانت فكرة (الاحطاط) قد اوردها غوتهيه في
تعليقه على بودلير فإن ولترتير لم يكن ينطلق منها في عودته الى الفكر الاغريقي . فهو يسعى الى
استحضار قيم جديدة لم يفد منها الانكليز عميقاً أما طبيعة تكون فكرة الاحطاط ومن ثم
تشكلها في حركة فتستحق تفصيلاً اوسع فالمفردة وشيوعها لا تكون ظاهرة لكنها قد تحفز نحوها
من خلال النمو المتدرج في الذوق الفني حين تبلورها في التجميع واضح شأن حركة الانعطاط التي
اشتملت على مجموعة اسماء معروفة

كان غوتهيه يصف قصائد بودلير على انها ناضجة فناً في حضارة كهلت هي الاخرى وحسب
تقديره فان الادب هو شأن النهار له صاحبه وظهرته وبتلوه ليله وقصائد بودلير
تعبّر عن الغروب وكانت مفردة (الاحطاط) قد أسرت فرلان فقال:
(اني احب هذه الكلمة الاحطاط تومض كلها واهنة ارجوانية وزهية انها تلمح بالافكار الدقيقة
لحضارة الذروة لثقافة اوربية عالية . لروح قادرة على المتع الحادة انها تنفجر دفقات من النار
وومض الاحجار الكريمة الخ»

والمفردة في معناها عند غوتهيه تعني (ادب نهاية المرحلة) حيث توهن الثقافة بعدما تبلغ
نواحيها درجة من الروسخ المستمر لمرحلة طويلة وعندما تبدئ هذه الثوابت بالضغط الشديد
منعا للتعبير الاجتماعي والفكري وكان لابد ان يظهر ادب من هذا النوع شأن ازهار الشر
لبودلير . وكان (ادب الاحطاط) معنياً في انكلترا برفض هذه القيم المستقرة وابتعادها بدائل أخرى
من خلال ازعاج الطبقات الوسطى وازحاجها فثعراء هذا الادب وقاصوه ونقادته أنوا
بمفردات وايقاعات تقرب الى الموسيقى شأن ما فعله داوسن . أو تروم بلوغ الرسم عند
ارثرسيمزو وايلد . بينما تحولت نحو الرمز الكسبي عند لاينل جونسون في معنى مصطنع لبلوغ
الروحانية

التي سحرته هي تلك التي التقطها من (النهضة) لولتر بيتر . (اذ ان الغاية ليست في ثمار التجربة بل انها التجربة ذاتها) اما (الفلاح في الحياة فهو في الاشتغال بذلك اللهب الصلب كالجوهر . في الابقاء على هذه النشوة). ولم تكن العبارة لوابلد ما عنته عند بيتر ، بل اثارته عنده الجانب الحسي ، والشهواني بخاصة ، وامترجت هذه القراءة بقراءة اخرى اقرها دوريان كيري نفسه ، فهو قرأ رواية هويسمان (أغبوز) بغلافها الاصفر . واصبح هذا الكتاب (السام) اغراه الى عوالم الغواية فـ (صورة دوريان كيري) تلوم (خطايا العصيان) وتجعل من دوريان كيري متقدما من قبل القراء الذين تحتكم اليهم الرواية لكن العبارات التي تكررت فيها على لسان كيري تماثل ما التقطه وابلد من بيتر . يقول دوريان : (ان المرء الذي يمتلك زمام نفسه بمستطاعه انهاء الحزن بذلك اليسر الذي يخلق فيه الجبور) ولهذا كان وريث (فاوست) و(مانفرد) في طموحه للبقاء وبجارية الخطيئة لكنه كان سليل الجاليلين انفسهم في نزوعه الغامر نحو التخلي عن (العقل) : فتحت تأثير اللورد هنري كان دوريان كيري يتفق بشأن ضرورة الخلاص من التفكير والتأمل وتعقيداتهما ماداما يفرضان تشويها لتناسق الوجه

فـ (الجمال الحق ينتهي عند ارتسام اول تعبير تفكيري) . كما يقول اللورد هنري. وبينما كان الرسام يبسل هولودو يميل الى الابقاء على دوريان كيري كما هو بعيدا عن تأثيرات الآخرين كان اللورد هنري يذكي عند صديق الرسام غروره فالصورة الجميلة التي اعدّها (بيسيل هولودو) تدوم بينا سيدهم العمر دوريان كيري او الاصل. فاذا يتبدئ لورد هنري بالجانب الحسي من الايقونية فان عالم التسامي لايهمه. يقول: (ان الجمال ضرب من العبقريّة) وانه (ليس سطحيّا شأن الفكر) و(السطحيون وحدهم لا يتحكمون الى المظاهر) وان (سر العالم الفعلي هو الظاهر لا الخفي). وعندما يتقصد الشاب بتأثيره يقول

عندما يفارقك الشباب سيزول
معه جمالك ، عند ذلك سيتبدى
لك فجأة انك خالي الوفاض من
المكاسب والانتصارات ، وعليك
الخلود الى المنجزات الصغيرة العادية
التي تجعل منها ذكريات الماضي اكثر
مرارة من الاندحار^(٩)

وتتحول صلاة دوريان كُري لتبادل الادوار مع الصورة الى حقيقة ،
فالخطايا والرزايا والاثام والكهولة تبتدئ بالظهور على الصورة ، بينما يبقى
دوريان كُري شابا فتيا يزدهي بالجمال وكلمة ابصر الصورة ازداد قسوة
وشهوة وميلاً الى اخفاء ذنوبه عن الآخرين ، وحتى عن يسسل هولود الذي
قام بقتله في علية المنزل حيث مكان اخفاء صورته ، كانت صورته تتحول
الى مرآة لضميره المعذب المكتظ بالخطيئة وعندما اجهز عليها كان يجهز
على ذاته ليموت كهلاً ولتعود الصورة كما كانت في البدء .

والذي يهمننا في (صورة دوريان كُري) ليس عقاب الغرور الذي انزله
المؤلف وايلد بدوريان كُري ، بل الآراء والتطبيقات التي اطلقها اللورد هنري
ليستأنس بها كُري وتصبح دليلاً لحياة الملذات والاثارة اي ان (النهاية
الاخلاقية) هي نمط من انماط الكبح التي يمارسها الكاتب اوسكار وايلد
عندما يرى ان نزوعه المكبوت يتجه بشدة نحو كل ما هو محرم ، فالذي
سحره عند غوتبيه وبودلير ومن ثم بيترا علاقة له ضرورة بما قاله هؤلاء بل

(٩) The Picture of Dorian Gray. With an Introduction by J. Allen (N. Y: Harper & Row , 1965) , P.2 6.

حول اشارات وايلد لقراءاته في الادب . ص ٣٣ . ٩٥ . ١٠١

هو اصطفاء لما ينسجم مع ميله الشخصي
ولعله هذا الانسجام الذاتي الذي فرض بصماته واضحة على (اسطورة
فاوست) فاخرجها من رصيدها الفلسفي ليضعها في السير الذاتية للفنانين .
مانحاً ايها شكلاً آخر بعد نقلة نحو النمط الكتابي الذي ازدهى في مطلع القرن
الحالي ؛ اما الحوار في هذه الرواية فلم يكن مجرد مطارحات في الرأي بل تحول
الى نقلات في الحدث والبناء

كما اصبحت التراكيب اكثر يسراً والمفردات اكثر حسية فلبلوغ ما دعا
اليه توزو كان لابد من محافة التجريد والخلص من مفرداته التي احتملت
من المعاني اكثر مما يحتمله الفن

اما مكانة هذه الرواية في المداخل الاساسية التي اعتمدها هذا النص
فهي المساحة المضادة للتعقيد، اي تلك التي سكنها سفدركيلوف عند
دستوفسكي قبلاً" كما اشتاق اليها بول عند لورنس في (ابناء وعشاق)
بعدها تخلص من تبعة الافكار التي غرستها امه في ذهنه ؛ لكن هذه المكانة
ليست محدودة بالفردوس الرعوي ، بل قد تقام في مواخير المدن ، وفي
سرايب الاحياء القديمة كما قد تتراجع نحو البذهن من جديد . إن لم يتوفر
عليه واحد شأن همنغوي ليخوض به عباب البحر ويجعل حوارات سانتياغو
الداخلية او تلك المتبادلة همسا مع المخلوقات ذات معنى خاص في عودة
الانسان كبيراً بذاته في مواجهة الشدائد وفي تحقيق حلمه المجرد من سطوة
الحاه والمال والجسد

الفنان وسيرته الذاتية «ابناء وعشاق» بين التقنية والطبع

الفرد البشري حيوان غريب وشاذ . وهو في تغير دائم لكن التغير
القاتل اليوم هو الهبوط من سايكولوجية الفرد البشري الحر الى سايكولوجية
المخلوق الاجتماعي
د هـ لورنس

قد لا يكون د . هـ . لورنس موهبة روائية متميزة، كالتى امتدحها ناقد الرواية الروائي «فورستر» في العقود الأولى من هذا القرن ، وقد يبقى واحداً من الكتاب الشائعين دون تميز ، كما يذهب الى ذلك «تي أس البيوت» ، لكن المرء لا يجد سبباً للتكرار لحقيقة انه سحر جيلاً بأكمله .

واذا كانت روايته (نساء في الحب) هي التي رفعتة الى مكانة جعلته يتصدر كتاب الرواية العالمية . فان روايته (عشيق الليدي جاترلي) كانت المساهمة التي نقلته الى (عوالم الممنوعات) و (المحرمات) الاجتماعية ، حيث حقق مزيداً من الشهرة . واصبح موضوعاً للهمس واللغظ لكنه في (أبناء وعشاق) كان يحتكم الى الآخرين لابشأن مؤسسات وفئات أخرى ، بل بشأن نفسه وكان قرار الحكم لصالحه بالرغم من تحفظ تي أس البيوت

فالبيوت نظر الى (أبناء وعشاق) بصفته شاعراً وناقداً للشعر أولاً ؛ وهي رواية تخلو من (الشعر) ومواصفاته . لاسيما التكثيف في اللغة والصورة . والدقة في البناء أما «فورستر» فإنه نظر الى الرواية من حيث امتلاكها لـ (السمات) التي تناولها في كتابه الصغير من بعد فهي لا تقتصر الى (الخلفية والموقع) او (العقدة) و (الشخص) وهي لا تخلو من (حدث) . كما انها غاصت في (هواجس) ذات رصيد فلسفي - نفسي في آن واحد . لم يكن غير مجد لدى مؤلف رواية (مورس) التي لم يتهيأ لها النشر الا بعد موته ! ف (د . هـ . لورنس) اعتمد (ترجمة) فنية لسيرته الذاتية . وجاءت معتقداته الأساسية ممتزجة بهذه السيرة . او ناتجة عنها في تدخلات مازالت تثير لغظاً عن حياة هذا الكاتب وفنه انه يرى في كتابته عن (جون كولزورثي) مثلاً

ان الفرد البشري حيوان غريب وشاذ وهو في تغير دائم
لكن التغير القاتل والمميت اليوم هو الهبوط من سايكولوجية

الفرد البشري الحر الى سايكولوجية المخلوق الاجتماعي

فهو غير معني بـ (طبقات) اجتماعية . متصارعة . لكنه معني بما يتكون لدى الفرد من علاقات وأفكار جراء ذلك ففي تقديره انها العلاقات والافكار من جانب والفراثر من جانب اخر . التي تشكل (درامية) الحياة . اي حركتها صعودا او هبوطا . انه قد يأخذ شيئا من (الافلاطونية) في تفسير الاضطراع داخل الفرد ؛ وقد يجد ضالته في فرويد لاحقا لبحث في محنة (الشعور) جراء تعرضه لتحجيم (الذهن) او انه يبقى على ! (الوجدان) و (الجسد) في تأشير الدائم للمصادر الأصلية للحياة ولكنه لم يبلغ هذا التشبث الواضح بالوجدانية والغريزة غير المشوهة لولا تأسيسات ذاتية غالبية . كان لها فعلها في تحديد اتجاهاته اللاحقة

وبكلمة اخرى فان من شأن رواية كرواية (ابناء وعشاق) ان تكون ذات نفع كبير في دراسة الأصول الابداعية عند (د هـ لورنس) واذا كانت «جسي جامبرز» قد اعترضت على مواقع عديدة من الرواية المذكورة (*) تعرض فيها د هـ لورنس لشخصها عن طريق وصفه لعشيقته (مریم) ، الا ان هذه الاعتراضات لم تلغ اهمية (التناول الذاتي) في (ابناء وعشاق) ، اي اهمية تجربة الكاتب نفسه

فالتجربة الختام المطروحة في هذا العمل واضحة ، وقد تناولها اكثر من تعليق على رواية لورنس : فإيمانه بتلك الروابط والانفعالات والفراثر المقترنة

(*) النسخة المستخدمة في هذه الدراسة هي النسخة الانكليزية

Ed. Anthony Beal (London : Heinemann . 1963, rpr 1972).

ولم تعد اشارات فورستر والبيوت اواراء لورنس نفسه تستحق التأشير والمواشم لكثرة تداولها ، وكانت رواية لورنس قد ظهرت في عام ١٩١٣

بالدم تبلور مع متابعة لسلسلة من الاضطرابات داخل الفرد الواحد . وبينه وبين الآخرين . ابتداء بأبيه وامه . فالسيدة موريل في الرواية ليست بعيدة عن امه . فهي تنحدر من عائلة بيورثانية متوسطة الحال . شغوفة بالقراءة والمناقشة . لكنها تفتقر الى تلك الحيوية العاصفة والحبور العفوي . اللذين وجدتهما عند عامل النجم وولتر موريل في حفلة عيد الميلاد . وعندما تزوجته كانت تطمئن الى ان هذا (الوحش النبيل) الحالي من تعقيدات الدهن . يمكن ان (يروض) دون خسارة للعفوية الجذابة فيه ودون تدمير لحيويته الدافئة ، ولم تدر انها بمحاولتها تلك كانت تبدو لعينيه (شيطانة) غريبة على تلك الفتاة التي التقاها في الحفل ، فوقف مشدوها أمام ما تخفيه من سحر وما تخويه من غموض يغلف شخصيتها التي فاجأت (الرجل) فيه وعندما خسرت شمرت بالخيبة والاحباط وبال الحاجة الى التعويض ؛ فكان ان لجأت الى ابنائها ليصبحوا (بدائل) عنه ، وعندما توفي (وليم) ، ركزت اهتمامها على (بول) ، ذلك الذي جمع في شخصه (الغموض) (الحزن) و(التوقد) و (الطموح) ليصبح بالنسبة لها بديلا لأبيه والشخص القادر على ملئ حياتها كما تريد . كان بول موريل هو لورنس نفسه لكن امه تريد له ان يحقق طموحه في هذه الحياة لا ان ينقاد الى نزعات جالية او صوفية تأخذه بعيدا عن هذا الطموح . ولهذا فعندما وقع في غرام (مريم) التي اثرت في ولادة الفنان لديه ، وشجعت نزعة التأمل عنده ، وجدت الأم فيها منافسة خطيرة تمتلك روح بول وجسده في ان واحد ، فريم ليست الانثى التي تنتهي علاقتها ببول في حدود الوجدان والجسد ، بل انها تلك التي اوجدت لديه نزعة شديدة في التأمل واللاحيوية . اي انها تلعب اكثر من دور في حياة الكاتب ، ولهذا كان العداء مستحكما بين الاثنين . وعندما جاءت (كلارا) في حياة بول رحبت الأم بذلك ، لأن كلارا

ليست (ملاكاً) او متصوفة تبصر الجنس على انه محدد للروح بل هي كيان يصلح ان يكون (رمزا جنسيا) ، فواصفاته السائدة في الرواية هي (العاج) والورد الأحمر وكل ما هو حسي

لكن مصيبة الشخصية المركزية ، اي بول ممثلاً للكاتب نفسه ، هي ان التأمل اصبح ضاربا في ذهنه وان ما يسوغه جسده اليوم قد لا يريده في الغد كما ان سطوة امه عليه في حياته وتفكيره تجعل من خياراته في الحياة معقدة وبالغة الصعوبة ، الامر الذي جعله يعيش (حصارا) يتدنى من الداخل ولا ينتهي في الخارج وهكذا كانت الرواية سلسلة من المحاولات للخروج على حلقات أسرة من القيود المحبطة ، اي ان هذه الحلقات تمثل ما ذهب اليه د هـ . لورنس بشأن (التغيرات القاتلة والميتة) التي تهبط بالفرد الى (السجن الاجتماعي) حيث سيادة (الجمعي) من عادات واحكام على الفردي العفوي

وعندما تكون الرواية واقعة في مآزق السيرة الذاتية فانها لا بد ان تشكو من (الترهل) ، الترهل في التفاصيل الحياتية والوصفية من جانب وتلك الاعتذارية التي همها تخفيف حدة التفصيل الواقعي والحدث الفعلي اي تخفيف حدة الاعتراف من جانب آخر فعلة السيرة الذاتية هي علة الشجاعة على الاغلب . تلك الشجاعة التي تدفع الكاتب ان يقول مالمديه بصدق . شريطة ان لا يكون صدقه جارحا او فجاء ، ولأن الصدق يجرح والاعتراف يسيئ للذات وللآخرين في آن واحد ، كان الترهل لازماً لتغطية الحدود التي بلغها الموضع دون تجنُّ على مهمة الاعتراف

ومع ذلك فان الصدق في اعترافات السيرة الذاتية يبقى نسبياً ، كما ترى (جسي جامبرز) وهي تؤثر بعض ما اعتبرته مبالغة او سوء تقدير في رواية د هـ . لورنس لاسيما في الفقرات التي تخص (مريم) أي مثلتها في (ابناء

(وعشاق)

وإذا كان الترهل أمراً لا بد منه في رواية اختلفت في طرائق امتزاجها بالسيرة الذاتية او تناولها لها عن «صورة فنان في شبابه» لجيمز جويس ، والتي عاصرتها حينئذ ، فان الفنان لا بد ان يلجأ الى عدد من الاساليب التي تمنح الرؤية الذاتية تماسكاً محكماً ، في البناء والسرد فالسيرة الذاتية ليست رواية جيدة ضرورة بل انها غالباً ما تصبح واحدة من الانماط السردية الفضفاضة ، التي ينقذها التسلسل التاريخي من الاختفاء كلياً عن (ساحة الرواية) وفي الواقع لا بد من الاعتراف ان التجربة كانت اكثر ثقلًا من (فن) لورنس ، ولهذا كانت تلقي بظلال كثيفة على بنية (ابناء وعشاق) ولعل هذا الأحساس بالترهل التفصيلي من جانب وبتخمة التجربة من جانب آخر الذي دفع لورنس للبحث عن الدالة المتكررة Leitmotif تمنع الجسد المترهل من الانقراط الغث ، وهكذا لم يكن التنوع على

١ الشخصية المتقابلة .

٢ الموقع المتقابل

٣ البدائل المتنوعة في رموز

غير بعض طرائق الروائي لشد جسد التجربة في (حوامل) او لتكثيف الصورة الواسعة في لقطات ضيقة مركزة

فتقابل الشخصوس يتيح للروائي الخروج من مأزقي التجربة المأزومة غير المحلولة اولاً ، والتكرار الملل في المتابعة الزمنية لرصد حياة الشخص المعني في السيرة الذاتية ثانياً وهكذا كان المأزق الفعلي في الرواية .اي مأزق الاشخاص المختلفين (جرترد موريل وولتر موريل) و (مريم وكلارا) و (وليم موريل وجبسي) يتيح للروائي الخلاص من التكرار الملل بحكم اعتماده المقابلة والتعارض في (التشخيص) . الأمر الذي يتيح للقارئ جمع معلوماته عن

الشخص بطرائق اقل مباشرة برغم نزوع الكاتب المتعب للتدخل والتحليل والتفسير ، و اذا كان (الشخص المتضادون) و (الأهواء المتعارضة) يتمتعون في تكوين بؤر للرؤية . فإن هذه البؤر هي التي تمتلك تناغماً حياتياً ، وليس الشخص أنفسهم . وهو امر يصدق على الشخصية المركزية اي بول ، تلك الشخصية التي تجد لعصايتها البدائية (خلاصها) في الكتابة الابداعية اي الكتابة التي تتيح في النتيجة اطلاق رؤية نظامية على واقع يخلو من التناغم والانسجام

ولم يكن الموقع المقابل اقل فائدة في رواية عن هذا النوع ، فنطقة المناجم تقترن بحياة بدائية فيها العنوية والرتابة والاحتفاظ في آن واحد ، لكنها بمثابة دنيا الربيع او مرتع الطفولة . رغم ما تنطوي عليه من قسوة لا لأنها كذلك بل لأنها بدت كذلك في رؤية موريل غير المعقدة لحياته لكنها سرعان ما بدت متعبة ومملة عندما كان ذهن السيدة موريل يبصرها باستغراب واستياء . وكان الذهن النقدي لدى السيدة موريل يعلن نهاية (الحلم الطفولي) و ربيع (النبل الوحشي) لدى امثال موريل ، او هكذا كان الموقع الجديد بشجرة الصفصاف الكبيرة المهيمنة عليه نقلة قلقه في عالم غير مطمئن بالنسبة للصغار الذين اقرنوا الريح بصوت ابيهم العائد لبلد "بنوه يجسده الثقل بحكم سكره الشديد وبصوته المتوحش دون نبل ، اي الصوت الذي يفصح عن شقاء الحياة المعاصرة

ويستمر تنويع د ه لورنس على المواقع المتقابلة والمتعارضة في لقطات سينمائية كانت تمنح الرواية تماسكاً هي بأشد الحاجة اليه وسواء كان الروائي يلجأ الى الدالة والرمز بحكم التأثيرات السائدة حينئذ او انه اخذ قليلاً من التجربة ليوظفه في نسيج عمله الكلي فإنه كان اكثر حظاً عند تعامله مع الزهور

فالتنوع على الالوان وانواع الزهور كان امراً موقفاً في هذه الرواية ليس لأن الروائي يقدر على ان يقرن الزهور البيض بعذرية مريم ، وتلك الموحية بالחס والغنى الجسدي بكلا را وبجسدها الشهواني ، وشفاها المكنة ورقبتها وكتفها العاجيين . بل لأن التغير الذي يحصل داخل الشخصية الواحدة يحد ظلاله المتدرجة في انواع من الزهور ، مرصوفة بمحاذاة لتوحي بأجواء الحياة الشخصية وما تنطوي عليه من زهد وتصوف تارة ، وشهوانية جسدية تارة اخرى وهكذا كانت الزهور بدائل للفرائز والأهواء والعواطف والثواب الوجدانية كما انها في احيان اخرى رموز غنية خصبة تتوحد مع الشخص في الفعل او الحدث الذي تبني الرواية في ظله فاذا كان لورنس يتأثر بفرويد آنذاك فليس هناك البديل المناسب للتعبير عن الهوى والشهوة غير (الزهور) التي تمتلك بحكم خلوها من الغريزة الحيوانية السبيل الى الالتقاء بالشفاة الوجلة للفتاة التي علمتها امها منذ البدء احتقار الشهوة وازدراؤها اي ان البدائل التعويضية غالباً ما تصبح (مخارج) من حلقات الأسر المأزومة التي تعب في البنية الدائرية التي تتداخل مع التسلسل الزمني في الرواية حيث تلتقي البنيتان في انسجام وثيق من التفاعل والتأثير يمثل طبيعة (الابداع) في الافادة من التجربة

اعادة صياغة الواقع بين بتر وجويس

أهم ما نحقق في سيرة الاحتراف هو قدرة الروائي
في ان يختط مساره عند مفترق الطرق .

لا تتكون الاتجاهات الذوقية الاساسية بمعزل عن روح كلي متناقض ومنسجم في آن واحد هو روح العصر . ولهذا لم تكن جهود فريزر في (الفصل الذهبي) معزولة عن حس عام بأهمية دراسة الموروث وتقليده وأنماطه ، والبحث في الأساطير والحكايات كما لم تكن جهود (وولتر بيتر) في النقد الجمالي مقطوعة عن تلك الحركة العامة ، الصغيرة حجماً والكبيرة أداء ، التي هالها التقنين التعليمي للابداع . كما لم تكن جهود الشكلايين الروس بعيدة عن مجموعة الاهتمامات المذكورة ، وخاصة تلك التي ركزت منذ زمن على النصوص قديمها وحديثها بحثاً عن (الاصيل) او (المنطقي) فيها بعيداً عن تقنين القيم الذي شاع طيلة قرنين سابقين .

واذ يتوزع هذا الجهد في سياقات روح العصر ، فانه يؤثر بشكل أو بآخر على قضية (الابداع) أو الخلق الادبي بل ان من المسلمات الدارجة الان هو ان (الارض الخراب) تدين كثيراً لجهود فريزر وغيره وان السير الذاتية للفنانين اخذت عن وولتر بيتر ثقته بالانطباعات الحسية

بينما يصعب علينا تناول هذا الموضوع باتجاهاته المختلفة دون البدء ايضاً برواية صاموئيل بتلر (ارنست بونتفكس) أو (طريق الجسد) أو (مصير البشر) التي ظهرت عام ١٨٧٣ وكانت روايته (ايرون ١٨٧٢) تمهيداً مناسباً لسيرته الذاتية التالية ، إذ اعتمد فيها نهجه الساخر الذي وظف (المراوغة) و (التناقض) في بناء عمل يخلص فيه إلى ان اهالي هذه البلاد ينزعجون لمراى المكائن والالات بعدما هددتهم بالاستعباد والتبعية ، وانهم يعدون لمرض جريمة . ويرون الفضيلة خليطاً من المال والصحة ، وبين رؤيته لعالم المستقبل وسخريته من (انكلترا) آنذاك . ونقده المبطن لمختلف المؤسسات التي يعتمد عليها المجتمع اوجد صاموئيل بتلر رواية اضطرت أباه الى منعه من زيارة عائلته ، متبها اياه بانه السبب الذي قاد الى مرض امه وموتها

بل يرى دانييل هوارد ان هذا الاتهام وحزنه الشديد على امه دفعاه الى كتابة رواية (تعتقه من اتهام ابيه . وتفصح نفاق الاخير . لتعبر عن حياة شاب نشأ بين القيم المزيفة لعائلة كنسية انكليزية من الطبقة الوسطى)^(١) فيها بدا السرد غثا من خلال شخصية (اوفرتن) الذي اريد له ان يكون صوت الراوي . الا ان الرواية تعتمد الازواج المتناقضة في بناء الشخصيات وبدل ان تكون الشخصية المركزية قادرة على النمو من خلال التصادم المستمر مع العالم . ومن ثم الكسب والتطور . فان (ارنست) يمر بسلسلة احداث محبطة قادت الى السجن . لكنه في السجن يضمن عزله التي تتيح له العودة العقلية الى ماضيه . أي ماضي قومه وعائلته . كما ان الطبيب الذي عاجله رأى أن مشكلته نفسية لا صحية . ونصح بضمان اجواء فعلية له للعيش في احضان الطبيعة . بين الحيوانات والاقوام البعيدة عن المدن وتم له ما أراد ليستعيد شخصية جده الأكبر بونتكس بعيدا عن ذلك الخط الوراثي الذي شوهته الحياة الحديثة وحولته الى مجموعة من التعاليم والهجوم المزيفة : أي ان (الصحة) عند أرنست تمثل (التحول) الذي يهدف اليه الروائي ، وهذه الصحة هي قفة الفعل التي تتحقق في (الذاكرة) أو في (الوعي الباطني) الذي يعده بتلر أساسيا . بينما يعد الوعي المعلن مزيفا خاضعا لأحكام الطبقة الوسطى السائدة في المجتمع الانكليزي وبكلمة اخرى ، فان رواية صاموئيل بتلر تمهد للاتجاه الذي يرصده هذا النص . أي الاتجاه الذي يبتدئ بالافتراق عما هو سائد ، بإحاثا عن مفترق جديد عله يقود الى الخلاص

تكتب دورثي فان غينت في تقديمها لدراستها عن «صورة فانان .»

(١) Daniel F. Howard, ed, Ernest Pontifex, or The Way of All Flesh (Riverside Ed. (١) 1903. (Intr.)

لجيمز جويس ما يعد بين النقاد واحدة من المسلمات الاساسية في وضع الثقافة الاوربية في هذا القرن إذ تقول

» في زمن الأزمة الثقافية . وعندما لا تتوازي القيم التقليدية مع وقائع التجربة عند أية نقطة . وعندما يثار الغبار حول الواقع برمته ، فإن الذهن يرتد داخلا على ذاته باحثا عن شكل الواقع هناك - فأنسان الأحاسيس والافكار لا يقدر على العيش دون تنظيم منسجم للواقع»^(٢)
قد لا يبدو هذا الكلام جديدا بعد ماتناوله أي أم فورستر في تعليقه على تلكؤ جيله في التجاوب مع المتغيرات الجديدة ، يقول

» ان أحد الاسباب التي دفعتني الى التوقف عن كتابة الرواية هو ان السمة الاجتماعية للعالم تغيرت كثيرا ، كنت معتادا على الكتابة عن العالم ذي الطراز القديم بمنزله وحياته العائلية وصفاته النسبي . كل ذلك راح وولّى ورغم اني قادر على التفكير بالعالم الجديد ، الا اني لا أستطيع وضعه في رواية .»^(٣)

ومن الواضح أن فورستر لا يعني ارتداد الذهن على ذاته ، كما لا يريد البحث في غير الواقع الذي ألفه . ولهذا كان يعلن ضمناً موت شكل قديم في جنس أدبي متجدد ، بينما كان غيره يتصور ان نهاية هذا الشكل القديم هي نهاية الرواية أيضاً . ولهذا كان ناقد الشعر المعروف «لاينل ترلنغ» يندفع قائلاً

»من الصعب التحدث عن الرواية هذه الايام ، دون ان

(٢) D. V. Ghent, The English Novel (N. Y. : Holt, Rinehart, 1953), p. 263.

(٣) ورد ذلك في مقابلة تلفزيونية - يراجع بورس فوردر في المجلد الخاص بالرواية الحديثة في موسوعته عن الادب الانكليزي في مقالة باتلك المؤثرة سابقاً

يكون في اذهاننا التساؤل عما اذا مازالت الرواية شكلاً حياً .
 قال لي تي. أس. اليوت قبل خمسة وعشرين عاماً أن الرواية
 بلغت نهايتها مع فلوير وجيمز . وفي اثناء ذلك قال
 Ortega الكلام نفسه ان هذا الرأي موقوف الان ، وله
 وزنه الكبير»^(٤)

ولم تصمد هذه الاستنتاجات امام الانتعاش الذي حظيت به الرواية ،
 بتنويعاتها الجديدة على أيدي فاويز وكتاب القصة الريفية لكنها كانت
 منطقية في حينه عندما انحسرت موجة الكتابة على ايدي المحدثين
 الفرنسيين . وعندما ظن فورستر ان (السيرة الذاتية) لا تخلق العمل السائد ،
 بل انها ضرب علاج يخصص الفنان اولا . هكذا كانت (البحث عن الزمن
 الضائع) لمارسيل بروست ، وهكذا كانت «لا اخلاقي» اندريه جيد .
 وكذلك كانت «صورة فنان في شبابه»

لكن كل واحدة من هذه لم تكن علاجاً مقروناً بالبوح وحده بل انها
 انتقالة في الاداء ايضاً . فها هو مارسيل بروست يعتمد التدرج في الاسلوب
 من الملموس الى المحسوس بطريقة تتناسب مع تلاعبه الكلي بالمكان
 والزمان . بحيث تهبط الروابط المعتادة خلف الحدث . ويصبح الانسان
 وجهها لوجه مع القدر بينما جاء جيد بأسلوب يفيض بالاحاسيس . لكنه
 شحيح مقتر : فالندرة مزية أدبية ثمينة تفصح عن هيمنة عقلانية من قبل
 الكاتب . كما انها تسد المنافذ على التبسيطي الذي يلهث وراء التفسير
 الساذج فالسارد الغافل ليس بليداً Obtuse . بل انه نافذة الروائي لتوفير

المعلومات كاملة ، شريطة ان تكون النبرة هادئة متوازنة ، والمفردة متقاة في تركيب حاذق ، عند ذلك ، كما يقول (البرت غيرارد) محقا ، تتحقق تلك (المسافة الأمانة) التي تمنع القص الساذج^(٥) . أي القص الذي ليس فناً اما الرأي الذي يناقض هذا التخريج فهو الذي يبصر العمل الادبي (أي رواية جيد اللا اخلاقي) على أنها تعبير نادر عن نزعة مكبوتة يجهلها السارد - المركزي ويكتشفها القارئ فإذا كان بطل (أرنست بونتفكس) لصموئيل بتلر يحقق الانتقال في داخله اثر الاقتران بالطبيعة واثـر المرض ، فان ميشيل يرتد على مثله العنيف للمرض بميل مضاد نحو الحياة . بحيث تصبح (الصحة) قيمة اخلاقية اساسية . ويكون العيش وحده والافراط الحسي فيه هو مبرر الوجود وفي مثل هذه الحالة تتحول النواميس والاعراف الى (مرفوضات) لا يقرها (لا إخلاقي) جيد . ولهذا قورن ميشيل بـ (مقامر) دستوفسكي حيث تبدى الرغبات المكبوتة في سلسلة من الافعال والتسلكات المجازفة والمفرطة التي لا يفسرها غير الانتقام من الكبت . أو الانتقام من السلطة الابوية . مهما كانت السمات والمواصفات التي تتخذها هذه السلطة الابوية . كما أن هذا التفسير هو الذي دفع عديدين الى مقارنة الرواية بأعمال اخرى ظهرت في عقود القرن الاوـلى شأن (لوردجيم) و (قلب الظلام) وقبل الانتقال الى (جويس) فان (قلب الظلام) هي الاخرى «رحلة بحث عن الذات» ؛ فارلوا القادم منشدا الى كيرتز مأخوذا بـ «الكلمات النبيلة المشتعلة» لاستبدال ماهو (متوحش) بما هو (حضري) . يرى نفسه (حرا) بعيدا عن (مجتمعه) وكان يقتبس عن كيرتز الذي سحره (ان بإمكاننا مزاوله سلطة من أجل الخير لا يحددها عمليا أي شيء)، لكن السلطة تبدى

(A Turmoil and the Ordering of Memory. The Immoralist (3rd. Printing, N.Y. (٥) Bantam, 1970) p. XI.

ضرباً من تأليه الذات وتمجيدها عند (كيرتز) ، وممارسة التسلط على الآخرين لاتعني اكثر من سرقة العاج والرغبة المستمرة في مضاعفة الاستبداد ، بل ان مارلو يرى الظلام يغمر كيرتز نفسه : مادام قد انساق وراء رغبات تتناقض مع تلك (الكلمات النبيلة المشتعلة) اما الكلمات التي انبعثت من فم كيرتز فهي ادراك متأخر لخطيئة الروح في هذا العالم . انها الرعب ، الرعب وهي الكلمات التي علقت بذهن مارلو . وابقته مبهورا يصبر تعلقه الاول بكيرتز وآمال الآخرين فيه بحيرة وجفاء وحس جسيم باللعنة ولعله هذا الكشف الذي يتيح لمارلو الخلاص من الوهم الذي تعلق به فالتوحش يكن في قلب الانسان متى ما تهايت الظروف لظهوره . أي ان الموصفة (الذاتية) في سيرة (مارلو) تجعلها قريبة الى السير الذاتية للفنانين ، كما تجعلها اكثر روايات جوزف كونراد قربا الى تأملاته الشخصية في موضوع الانسان والحضارة ، كما ان اقتزان (البحث) فيها بتلك الندرة الادبية . حيث دقة احتساب التراكيب والمفردات . يجعلها واحدة من الروائع المقرة في تاريخ الرواية العالمية

اما (صورة فنان في شبابه) فقد احتلت مكانتها المتميزة في سير الاحتراف الادبي لطموحها الواضح لتحقيق الخلق الفني للسيرة الشخصية لجيمز جويس . والسؤال الاول الذي يعترض قارئ النص هو : هل ان السارد غفل شأن ميشيل في (اللا اخلاقي) ؟ انه لا يتوجه (مسرّحيا) للآخرين الذين أراد ميشيل الاستئناس بأرائهم والاحتكام إليهم فيشيل قدم كل ما لديه . وتسنى لنا ان ندرك ذلك الشذوذ المكبوت الذي لم يكن مكشوفاً لذاته اما ستيفان ديدالس فقد اعتمد (السردين الثالث والمتكلم أي هو - أنا) في تداخل مستمر كان يستعيد ضمنا ما يسمعه ويشاهده ويحسه منذ اللحظات الاولى للانطباعات الحسية التي بدأ بتدوينها في استرجاع ذاكرتي متصل متدرج نام ، حيث الانطباعات السمعية والبصرية واللمسية ، ونموها عند

الاختلاط بالآخرين وادراكها عند البحث عن معنى وشعوره المتصل باستحالة النشوء خارج الآخرين ، بمضايقاتهم وتعليقاتهم وحركتهم واحتكاكهم واصطراعهم حول الاسماء والمعاني والمفردات والتفاصيل . ويتبدئ الادراك متصلاً لكنه متناقض بين ما يراه وبين ما يريد غير فبعض ينحاز الى بارنل . البطل الايرلندي ، وبعض ضده ، وبعض يستغرب اهتمامه ببايرن ويعاقبه . وآخر يفترض فيه التسليم للسلطة الابوية . والكنيسة وهناك المطلب العام الذي وضعه مجتمعه على كاهله ، لكن هذه الانتقالات كانت تتحقق زمنياً في النمو الطولي للرواية ، واقفياً في النمو الذهني لستيفان ديدالس . وتتوحد الحركتان في سلسلة (الاشراقات) الاساسية التي كانت تمثل النقطة الصوفية في احترافه الفني . وقد تكون الاشراقة تلك التي تجسدت فيها امامه صورة الانثى المثالية مأخوذة عن (مونت كريستو) لدوماس متمثلة بشخصية مرسيدس . او كانت تلك (الوردة الخضراء) التي لا يمكن ان تكون غير (شيء غير مجسم) لكنه قد يوجد . أو تلك السلسلة التي فجرتها مفردات بعضها يخص اسمه فالاسم ديدالس استعاد في ذهنه ذلك (الصانع الحاذق) أو (الصانع الخرافي) (رجل كالنسر طائر نحو الشمس فوق البحر . نبوءة بالنهاية التي ولد لأجلها ليتبعها عبر ضباب الطفولة والشباب . رمز الفنان الذي يصوغ في ورشته من الثرى المتروك كيئناً مخلقاً جديداً لا يفنى ولا يحس) (٦) فتصبح مسيرته بحثاً متصلاً عن (الكمال والتناسق والمعنى) أي أنه منذ الطفولة وعد بأن يولد تجربة متكاملة ذات معنى تكتسب مواصفاتها عبر

The Portrait of the Artist as a Young Man (Penguin, rpr.1971) . pp. 169, 170. (٦)

وبعيد الفكرة في الصفحة التالية «انه سيخلق فخوراً شيئاً حياً من حرية روحه وقوته ، شأن الصانع العظيم الذي يحمل اسمه . يخلق شيئاً جديداً مخلقاً وجميلاً لا يفنى ولا يحس»

الاشراقات

ورغم أن (صورة فنان .) بدت في بعض ردود التردد الموجهة للآخرين وكأنها ترفض (الواقع) إلا أن السمات الثلاث للجمال الفلسفي التي اخدها عن توما الاكوييني تعني ان الاشراق يعتمد الواقع في الطرح القدسي للتكوين الفني

وعند تطبيق السمة الثلاثية على العمل نفسه كما سعى الى ذلك هاف كتر^(٧) فان (الاشراقات) الاساسية تكوّن التقسيم الخماسي للسيرة الذاتية فالمادة الخام في كل فصل عبارة عن (مجموعات من الانطباعات المكتظة المتزاحمة المرتبكة .) واذا كان ستيفان في المرحلة الاولى مقتنعا بسلطة الكبار فإن ادراكه بوجهه نحو تناقض مواقفهم وآرائهم ونفاذه بعض افعالهم ولهذا لا بد لهذا الادراك ان ينتهي بحسم ما كالذي حققه عندما تجاوز ضعفه الجسدي والبصري ليجيب المدير - القس بالرفض لكن هذه الخاتمة لاتعني حلقة منبهة في مسيرته ، بل تقوده الى فهم آخر في نقلة اخرى في الكتاب يستوعب من خلالها زيف الآخرين وقسوتهم . وكذلك لامبالاة الكبار ويتم ذلك في مرحلة النمو التي اوجدت في ذهنه التجسيد الشهواني لمريدس ولان الادراك والمراقة يتان في هذه المرحلة كان لا بد ان تختلط صورة مريدس بالبغي ، وكان لا بد ان يرفض رغبة الاب في ان يتفرغ

James Joyce: Two Decades of Criticism, ed. Seon Givens (N.Y. : Vanguard P. (٧)

1948), (The Portrait in Perspective.)

وتبدى الاشراقة في لحظات متفاوتة من حيث الوعي فهو مرة يرى (روحه تغيب في عالم جديد ما . مذهش . مضرب . غير أكيد . كما لو كان تحت البحر تتوزعه الاشكال الغامغة والمخلوقات عالم ومضة أو زهرة) ويعضي متصوراً افتتاح الزهرة الخ ص ١٧٣ من الرواية وتأتي الاشراقة جراء تداخل الصور أو الاصوات في احيان اخرى

للكنييسة اي ان ما يبدو مشوشا ينتهي بحسم ما
وعندما حاصره الحس بالذنب كانت حركته اليومية تتفق مع حركة ذهنه
لحين ان حسم مشكلاته بحس آخر مفاده القدرة على الاعتراف وكان لابد
ان يجري تحول آخر في شخصه هو ضرب من التقوى التي لم تدم طويلا بعدما
وجد انه يفضل دخول الجامعة على التفرغ الكنسي وكان ان تحققت النقلة
الآخري في ذهنه عند مرأى صورة متوهجة لفتاة عند الساحل اثناء المد
وكأنها طير . أو (ملاك بري) داعية اياه الى المنى ومثل هذه النقلة تعيد مآثر
به ماريوس الايقوري عند بيتر . فهي تنجرد من المؤسسة الدينية والشعائر
نحو حس تقي متجرد مختلف ومهدت الصورة لتلك الصبيحة التي اسمعته
اسمه إذ دعت للفرغ لمهمته اي لاستيعاب الواقع والحياة وبعث ما يمتلكه
الواقع من كمال أو انسجام ومعنى في عمل فني نذر نفسه من اجله
وتداخلت صورتها في منتصف الماء بصورة الطير . لتثير فيه موجة طاغية
من المتعة الشهوانية كانت عيناه تدعوه «ليحيا ، لينزل ليسقط
ليتنصر . ليخلق حياة من الحياة» وهكذا كانت رؤيا الملاك «ملاك الشباب
والجمال البشري» مبعوث الحياة الذي فتح له في لحظة كما يقول «ابواب
مسالك المجد والخطأ»^(٨) هذه الابواب هي التي دعت الى التأمل
وتكوين نظرية عن الجمال والفن^(٩)
وقد يكون الاسلوب من جانب والجرأة من جانب آخر اللذان جعلنا من

(٨) الرواية ص ١٧٢

(٩) بقول في ايضاح بدايات النظر على هامش تحوله

«٩» الجمال الذي يعبر عنه الفنان لا يمكن ان يوقف فيز انفعالاً نشيطاً . أو احساساً جسدياً
مطلقاً انه يوقف . أو يجب ان يوقف ، أو يوجد . أو يجب ان يوجد نباتاً جمالياً .
شفقة مثالية أو رعباً مثالياً حيث تستدعي حالة ركود . وتعدد . لحين أن نحل أخيراً بما
اسميه ايقاع الجمال - - ص ٢٠٦

(صورة فنان .) (رائعة) اخرى يخصصها مؤرخو الادب بال العناية والاهتمام :
فالشكل الفني العام الذي اعتمد التسلسل الزمني بحركته الطولية والافقية
اخرج الرواية من محنة البناء التقليدي . تلك المحنة التي اثقلت كاهل (أبناء
وعشاق) وجعلت لورنس يفرط في الوصف والتفصيل والتدبخل والتعليق
كما ان اعتماد (التنوير) في نقالات النمو في الشخصية ساهم في دعم الفعل
الاعتيادي ومنحه مساحة من (الصوفية) القريبة الى روح الشعر وبقدر ما
اسعفت لحظات التنوير والاشراق الشكل الكلي للرواية فإنها اتاحت لجرأة
المؤلف في رفض مقبولات عصره المختلفة ان تختفي ضمن مسافة امينة تقيه
هجوم الآخرين ومعارضتهم

لكن اهم ماتحقق في سيرة الاحتراف هذه هو قدرة الروائي في ان يختط
مساره عند مفترق الطرق

فاذا كان العالم القديم قد فقد (الحب) و (الايمان) و (الراحة)
و(البهجة) التي نعاها ارنولد في (ساحل دوفر) . كان لابد للذهن الروائي
الابتداء برحلة جديدة . قد تتنوع مداخلها وسلسلة مساراتها واتجاهاتها ،
لكنها لابد ان تستعيد (التكامل والانسجام والمعنى) في صياغة اخرى لما هو
موجود يفرضها الفنان على عالمه ، لكنها صياغة ترفض الظواهر المترهلة
والتراكم السطحي . اي تلك التي سبق وان وصفها ارنولد في قصيدة
(الحياة الخفية)

مسلكننا الصادق» (١٠)
«غالبا في شوارع العالم المكتظة
غالبا في حومة الصراع
تتصاعد رغبة خفية
رغبة في كشف اسرار حياتنا العميقة
تعطش لدفع طاقتنا الهائلة في متابعة مسلكننا الاصيل

الفصل الثاني عشر

الطاقة الروحية للفن القضية .. الإنسان والحلم

ان الوظيفة الفعلية الاولى للفن ليست في معالجة اخطاء المجتمع ونواقصه
وتقديم الملح لما هو عادي بل ليشغل مع العلم سوية المركز الاساس في
الوجود البشري

جون فاولز (ارستوز/١٨٨) .

رغم أهمية السمة الثلاثية للفعل الابداعي التي اخذها جويس عن «توما الأكويني» في كشفه عن مهمة «الصانع الخاذق» اي الفنان ذاته ، الا انها تعني ضمناً اقراراً بالتغير المستمر في حياة المجتمع الاوربي ، ذلك التغير الذي نظر اليه «فورستر» لاحقاً بانهار واضح فـ (سمات الرواية) لم تعد تتحدد بما اعلنه «فورستر» في كتابه الذائع تحت هذا الاسم عام ١٩٢٧

إذ اخذ الروائيون يشعرون بوطأة التغير والعلوم وبنية مجتمع الكارنل الجديد وطموحاته واطماعه في الداخل والخارج ولم يعد زهو الكتاب مبرراً فـ شعراء «شلي» لم يعدوا مشرعي العالم غير الرسميين ، كما ان الشعر برسالته التي منحها اياه لرونولد لم يثبت كونه بديلاً للدين اما الرواية فقد اختلف فيها ذلك التماسك التقليدي الخارجي الذي بدأ تعبيراً موضوعياً عن مجموعة الافكار والقيم الاساسية التي تتحكم بالافراد والمجتمعات المستقرة اما العلوم الجديدة وسنوات الكساد التي اعقبت الحرب وسيادة الواجهة (التكنوقراطية) ، وغلبة دور المؤسسات ، وتعاظم الاستهلاك ، وخضوع الحركة العامة لاقتصاديات الكارنل في الداخل والخارج ، فقد اوجدت نزوعاً آخر يتمثل بادراك ابداعي عام لضعف دور الفرد في ماكنة محكمة ومدمرة^(١)

(١) يقول لوسيان كولدمان في *Towards a Sociology of the Novel*, tr. Alan Sheridan (Tavistock Publ., 1964 repr. 1978), pp 12, 13, 15.)

«ان الفردية تختفي تدريجياً في ظل التحول في الحياة الاقتصادية ، واستبدال اقتصاد المنافسة الحرة باقتصاد الكارنل والاحتكار» ويحدد مرحلة التغير بالسنوات ١٩٠٠ - ١٩١٠ . مشيراً الى تحول مماثل في شكل الرواية ينتهي باختفاء الفرد وتفككه - ويوزع التغير في مرحلة تقليدية تحل فيها الايديولوجيات وقيمها محل السيرة الحياتية . رغم ان هذه القيم مازالت ضعيفة في تقديره اما المرحلة الثانية . فيرى انها تتبدى بكافكا وتستمر في الرومانس الجديد . اذ يستمر البطل الاشكالي قائماً في هذه . بل ان الفنان نفسه يصبح مأزوماً . معارضاً للمجتمع في تعارضه مع البروجوازية والتفسير هنا (سوسيو جمالي)

ولهذا اتخذ هذا التزوع مواصفات مختلفة اطارها العام (الانسحاب الى الذهن) سواء تم هذا في (اشراقات جويس) التي قادت الى شخصه الكليين - العالميين - الباحثين عن مخرج من المأزق برمته أو عند السيدة دلوي لفرجينيا وولف وهي تختزل عالمها في يوم عبر رصد ووصف واستدكار مساحته ذهبا وحده كما يرى الخارج أو عند ملاح همنغواي الذي يريد ان يدحض كل هذا الدارج عن ضعف الانسان - أو عند سكوت فترجيرالد الذي جاء بشخص حاملين قيم الماضي ليقتلوا خطأ في ساحة مضطربة مشوشة لا تعبر انتباها لكل هذه القيم أو عند «كافكا» الذي تغلى عن افراده معلقين على مشاجب المؤسسات تفعل بهم ماتشاء أو عند غرييه الذي حول افراده الى مجموعة انطباعات او «غيرة» في روايته التي تحمل هذا الاسم والزوج يلاحظ زوجه بصحبة عشيقها فرانك أما التنوع على هذا الاطار فهو ذلك الذي جاء بحلول شكلية لحمة الواقع شأن ما فعله غراس في (طبل الصفيح) أو مان في (دكتور فاوستاس) ، بينما كان آخرون يلجأون الى (المادة الادبية) لفرض بعض من التماسك الموروث على العمل الادبي - كما فعل ديفد ستوري في «رادكلف» وهو يأخذ عن فانتحة (مدام بوفاري) أو جون فاولز في (عشيقة الضابط الفرنسي) وهو يأخذ عن ازدواجية القيم الفكتورية او مارغريت درابل (قفص طير صيف) وهي تأخذ عن عقدة (مدل مارج) لجورج اليوت أو كما فعل جون بارث في عدد من اعماله وقصصه اذ كما يفسر برنارد بركونسي هذا الاتجاه «زاد الاعتماد على الادب جراء تقلص الاعتماد على الحياة»^(٢)

أما غراهام غرين فقد وضع اصبعه في أعين العالم - وقلب المعادلة

Bernard Bergonzi , The Situation of the Novel (London : Macmillan , 1970) , P . 23.(٢)

منطلقنا من معتقده بأهمية «الايمان» غير الجامد في قوالب من وصع المؤسسات الدينية فشان ملاح همنغواي كان قس (القوة والمحد) لغراهام غرين يراهن حياته وجهده لاثبات قدرة الانسان على مواجهة الظروف وتطويعها فالانسان قد يكون عرضة للدمار والموت لكنه ليس عرضة للاندهار والفشل اذا ماقرر ذلك تلك هي عبارة بخار همنغواي التي اثبتها في روايته القصيرة (الشيخ والبحر) لكنها تكاد تكرر موضوعا اساسيا في «الادب الكلاسي» بشأن قيمة الانسان وقدراته في هذا الكون فقبل همنغواي بسنوات كان غراهام غرين يطرح الموضوع بكهة (مسيحية) لا علاقة لها بالمؤسسات الدينية ففي واحدة من الولايات الجنوبية في المكسيك كان القس الوحيد الفار هو (قس ويسكي) كما يسمونه فهو يفرط في الشرب حاملا قنيتته معه كما انه اخل بتعاليم الكنيسة وتزوج في لحظة ضعف ليفاجأ في أحد ايام المطاردة بمرأى أبنته التي كانت تسخر منه بوجه شيطاني داعر جعله يشعر بالغرابة في هذا العالم لكن غرين ليس معنيا بهذه الغربة وحدها بل يضعها في اطار رمزي آخر هو معنى الخطيئة والتكفير . فاذا يبصر المطاردة من خلال أعين الطريدة وذهبا فانه لا ينسى الآخرين واحاديثهم عن القس الطريد حتى تضيق حلقة الرواية الحدث عند التقاء الطريدة بذلك المهجين البائس الذي عرف في الشخص المتكرر ذلك القس الذي تبحث عنه الشرطة وابتدئ المهجين بلعب دور (يهوذا) متابعا شخصية غرين المركزية آتيا اياها بوسائل اقناع اخرى تتفق مع مبادئه الاساسية فاذا يختصر هارب أمريكي في تلك الولاية لا بد للقس من العودة الى الولاية رغم انه فر منها واصبح بمنأى من عقابها بعدما اجتاز الحدود . وعاد القس . وجلس بجانب الرجل المختصر . ورأى نفسه مطوقا كما توقع لكن غرين ليس أسير الحدث بذاته . بل كان يعنى بالحوار الذي

سيجري بين ضابط الشرطة وبينه

فضابط الشرطة يحمل مؤسسة الطريدة مسؤولية ما حل بعائلته ، اما القس فانه يطرح الامر من زاوية اخرى . بدت مقنعة لدرجة خلخلت قيم الضابط المذكور . ورغم ان قس غرين حوكم واعدم الا انه اصر على ان يأتوه بأي قس . حتى وان كان ناكثا ليعترف امامه . ففي عالم باحث عن قيم لم تتأكد بعد كان غرين يقدم ضحاياه واعين لمهمتهم ومسؤوليتهم في سياق القصة الاساسية لتضحية المسيح

وكان بخار همنغواي يثبت شيئا مشابها في عالم توقع فيه العديدون امكانية اندحار الانسان جراء الشيخوخة او الضعف البشري . ولهذا كانت رحلة سانتياغو من انماط «رحلات البحث» الرومانسية الحاملة التي تنبأ لها الآخرون بالفشل ولعل عظمة التحدي الذي نما في قلب سانتياغو هي التي جعلت الدمع يفيض من عيني الصبي

لكن الرجل الكهل اصر على المضي في رحلته في عرض البحر ، مبتعدا كل البعد عن البحارة الآخرين . باقيا لوحده هناك نهارا وليلا لينتدئ شكل الرواية نهجا انحر . يتم من خلاله رصد الماء والشمس ومخلوقات البحر والطير عبر ذهن سانتياغو وعينه الواهتين . بينا يمتلك الدهن صفاء حاد تنساب فيه الكلمات بسيطة ميسورة خالية من الاستعارات والتشبيهات ، في حوار داخلي . ينحرف احيانا مخاطبة سمك القرش . أو الحوت ، أو الطير الذي حط على القارب أو الكف العجوز المرهقة التي شققها الحبل كلما سحبه الحوت بقوة . وكانت لحظات العظمة والكبرياء الانساني تتأكد في هذه المواقف التي يتعارض فيها الوهن البشري مع ذلك الاصرار المعنوي على المتكبرة والاستبسال في تلك الساحة المقطوعة عن مرأى الآخرين أو مساعدتهم ، وما زاد في البهاء الذي يقرن بالموقف (المأساوي) في الفن هو ذلك الحب الذي يتدفق في حوار سانتياغو مع الحوت ، والذي يفيض

باحترام بالغ ليهاء ذلك المخلوق الذي لا بد لسانتياغو من دحره والانتصار عليه . وتأكد ذلك الحب بحرص سانتياغو على جبال الحوت . ذلك الجمال الذي نهشت فيه أسماك القرش بوحشيتها وجبها وهي تبحث عن كل ما هو مطعون وجريح . وتتوجه لكل ما هو فريسة . ومرت الرواية في سلسلة من العقد والصراعات التي تتوزع الى عقد هامشية أخرى . تنسجم مع تنويع همنغوي على الاسلوب الذي تمضي فيه المفردة الصحفية بحوية لتعبر عن حواراته الداخلية أو المعلنة . أو عن ذلك الهمس الذي يتأكد في حركة شفطي البحار الكهل أو عن تلك الاحلام التي لانوقظها غير حرارة الشمس على صفحة الماء فالعقدة الاساس هي تلك التي في داخله . بينه وبين نفسه . بينه وبين الآخرين . وبينه وبين الصبي فهذه جميعاً مصدرها صراع الجسد مع الروح التي تريد اثبات قوته وقدراته . اما الاخرى فهي تلك التي تمخضت عن هذا التحدي وقادته الى عرض البحر حيث الاصطراع مع الحبيب الجميل اي الحوت الذي أحب شكله وقوته بينما كانت العقدة الثالثة بينه وبين سمك القرش الذي هاجم الحوت الجميل الحبيب فكان القرش هو الخصم والوحش

واذا كان سانتياغو قد بلغ المرفأ وقاربه يسحب بجانبه مجرد هيكل عظمي لحوت ضخم . الا ان البحار المعجوز اثبت ما يريد . ولم يكن يفكر بالكسب المادي . أما أساه فهو انه لم يبق على جبال الحوت . ذلك الجمال المقرون بالحوية والحياة والذي كان ركيزة لاغلب احلامه عن افريقيا فالاحلام قيم اساسية دافعة قد يتاح لها التحقق . وقد تمنى بالانكسار عندما تبغي المصالحة مع عالم الرغبات وتنشد الى معنى مادي . لكن احلام سانتياغو هي التي تمنحه تلك القوة المصحوبة بالبهجة التي يتأملها الصبي مرسومة على ملايح الكهل وهي تنهل من براءة الربيع وفنوته . مثيرة عنده تعلقاً بالحياة . وعكسها كانت احلام «كاتسي» في رواية سكوت فزجيرالد التي

ظهرت عام ١٩٢٥ تحت عنوان (كاتسبي العظيم) اذ تصالحت مع المال والترف مصالحة قادت الى الفشل الاخلاقي الذي منيت به مسيرة شخصيتها المركزية

اذ كان سكوت فتزجيرالد يدرك تماما معنى التغيرات الجارية وما حتمته من رؤية مختلفة عند القاصين . ولهذا اعتمد صوتي (نك كرووي) (جوردن بيكر) في التنمية الطويلة والافقية للرواية وفي استحضار ما في (جوز كاتس) كما هو اسم كاتسبي قبل ان يعيش وهم الجاه والثروة التي انهارت عليه جراء تعامله مع (عوالم التهرب والتزييف والفجور) السرية منذ لقائه بـ (كودي) ثم بـ (وولفشايم) فـ (نك كروي) هو الذي انشد الى القصر الفخم الذي يقع على الساحل والذي يؤمه عشرات البشر الذين يأتون دون دعوة لحضور الحفلات الباذخة المستمرة هناك وعندما حضر كرووي شأن الآخرين فوجيء بأن كاتسبي يعرف انه جاره ويتدنى كاتسبي بتقديم معلومات عن نفسه وعن عائلته وهي معلومات لا تمت للواقع بصلة ، لكنها مأساة منحها كاتسبي قدرا من البراهين والادلة التي تضعف عندما يرقبه كرووي ويرى فيه شيئا من السجاجة والتكلف قرينتي (النعمة الحديثة) المبتغاة، لسبب واهن والمكسوبة بسرعة غير مشروعة

ثم تبتدئ القصة الفعلية لماضيه وسر نعمته عندما حكى جوردن بيكر عن تعلق كاتس بـ (ديزي في) . التي هجرته عندما جاءها نوم بوخانن بالثروة والجاه وليستعيدها ثانية كان كاتس بيني عرشه . شأن ابطال الاساطير والحكايات . لكنه لم يجد (الجن) الذين يعينونه في ذلك . فلجأ الى ممولي العصر الغارقين في المقامرة والتزييف والفساد ليني امبراطورية المال في ظلهم

لكن «كروي» الذي لم يُقَر حياة كاتسبي من بدايتها حتى نهايتها قال «انه افضل منهم كلهم مرة واحدة» كما انه مسح بجذائه تلك الكلمة

القبیحة التي خطها صبي عند الباب على الارض بعد مقتل گاتسبي اي ان
(نك كروى) وجد شيئاً جميلاً في حياة گاتسبي فهو افضل من بوخانن الذي
نجيا حياة فاجرة وهو افضل من ديزي التي لا تهما غير الثروة : ولا تحتكم
لغير الجاه والترف كما انه افضل من كافة اولئك الذين يحضرون حفلاته
ويضربون اخماسا باسداس لمعرفة سر ثروته فقد يكون جاسوسا المانيا ؟ او
مجرما ؟ هكذا كانوا يهيمسون

اي ان مؤلفه يحاز اليه . لانه يرى فيه بعضاً من المجتمع المالي
الامريكي ، كما هو عليه آنذاك لكنه يفضل على ذلك المجتمع لانه تصيد
الثروة من أجل حبه لديزي وهذا شفيعة لديه ! اما النقاد من على شاكلة
وليم تروي فقد رأوا الرواية فارغة . خالية من العمق الذهني . وسطحية
شأن اغلب الكتابات التي ظهرت آنذاك .

فحلّم گاتسبي لم يتعمق . بل نما بشكل متفسخ ومزيف على أيدي
اساتذة القمار والحياة السرية شأن كودي وولفشاييم وكان لابد ان ينتهي
سريعا . محبطا . وحتى كلمات الاب في رثاء ابنه جاءت تأكيدا لـ «حداقة»
گاتسبي . التي يقرها المجتمع المالي . وليس لاطراء (استقامته) أو (شرفه)
اذ ان مرأى القصر يؤكد هذه (البراعة) اما فراغه فانه يؤكد انهيار الحلم أو
فساده

ولم يكن فتزجيرالد بمعزل عن الاهتمام السائد بالشكل اذ اعاد كتابة
المسودة عدة مرات . معتمداً عدداً من الكلمات الدالة التي نقطت الرواية
واحكمت بناءها فكانت الالوان مثلاً اطارا بنائيا يسند السرد . ويمنح
صوتي كروى وجوردن معنى مستمرا وثيق العلاقة بالحلم وفساده . وحتى
اشارات گاتسبي الى ما يبهره في صوت ديزي كانت تفصح عن هذا
الفساد (ففي صوتها رنة مال) وبقدر ما تعنيه العبارة من تشخيص
لديزي الا ان تحولها الى دافع للحلم واصطياد الثروة يخكم على الحلم

بالفشل

كما ان الروائي كان ابن التغيرات العصرية فاذا كان اليوت يضمن صور (القناني الفارغة واوراق الشطائر ومناديل الحرير وعلب المقوى واعقاب الدخائن وشواهد ليالي الصيف الاخرى) في الارض الخراب ، كان سكوت فتزجيرالد يعتمد الاعلانات ، لاسيما اعلان العدسات الطبية في روايته ، ليطور في هذه ويجعلها بعض رموزه الاساسية التي تبصر من خلالها اوراق هذا العالم كما ان الارض البور التي يقطعها العائدون الى سكن كاتسبي او الذاهبون منه الى نيويورك اصبحت ضمنا تلك الارض اللياب التي لا تأتي بغير الموت والاختفاق

فالتليجة التي تنسئ بها رواية «كاتسبي العظيم» ليست مقطوعة عن ذلك (الضجر والرعب والعظمة) القابع في الظل كما رآه اليوت ، لكن خلوها من العمق الذهني هو الذي يبعدها عن محنة مثقفي اوربا بعد الحرب الكونية الاولى

ولعل المفارقة التي تستحق التأشير انه في عام صدورها كانت رواية كافكا (المحاكمة) تأخذ طريقها الى النشر بعد موته (١٩٢٥) لتثير الاشكال الآخر الذي سيستمر واضحا عند جيل الوجوديين بعده ، فهو ليس معنياً بالحلم وبفساده ، بل بوقوع الفرد في مصيدة يعجز عن فهمها ففي المحاكمة يجد جوزف كي نفسه متهاً فجأة اذ يتعامل معه الجميع على هذا الاساس أما تركيب الرواية فينطلق من ذلك الاختناق الذي يحسه وهو رهين منزله ، يحيط به المحامون الذين يحبون في ظل هذا الانتهام . هؤلاء هم ورثة حقوقي دكتر ، الذين يقضون حياتهم بعيدا عن موضوع الانتهم ، شأن المحامي الكهل الذي يدير عمله بغموض من على فراش المرض بينما يتخذ من وكلائه سوطا لارهاب الآخرين واينا ذهب (جوزف كي) اختلق بوجود القضاة والعلماء والبغايا والرسامين الذين تشع ازرار بدلاتهم الرسمية

من تحت لباسهم المدني وحتى الزائر (الاطالي) لم يكن غير حلقة في الخناق اذ قالت ليبي: (انهم يضيقون الخناق عليك) فالكاتدرائية هي الاخرى تصبح موضعاً غاصرتة اما القس فلم يكن يهيمه اللقاء الموعظ بل تقديم قصة رمزية مثيلة من الكتاب المقدس خلاصتها ان الانسان مجبر لا مخير ويأتيه القس بقصة ذلك الربوبي الذي جاء ينشد الحق من القانون ليواجهه بالبواب ويبقيه البواب هناك ما دام الدخول مستحيلاً حتى يعين دوره لو اندفع داخلاً لمسك به آخرون! واضطر الى الجلوس اياماً وسنوات فوهن سمعه وبصره وضعف جسمه اي ان القانون مغلق بوجهه . والعدالة مستحيلة فالقضية تبقى معلقة والمسؤولية عند غيره . كما انها ليست مسؤولية البواب

ولم يبق ثمة أمل وحتى عندما واجهه نور نافذة قريبة ظهرت منها ايام ممتدة نحوه ، لم يتحقق أي أمل بل كان ممدداً يجهزون عليه . والسكين تغوص في قلبه مرتين ، وهو يهمس لنفسه «كالكلب» «كما لو كان يعني ان عار ما حصل - اي عار عزلة الانسان وشقائه - سيخلد حتى بعد موته»^(٣) وكان التساؤل بين مثقفي اوربا هو عن كيفية التحايل على هذا الواقع او مواجهته فالكاتب يكبر مثقلاً باعباء عديدة . تتحول الى عقدة ذنب تستمر معه دون ان يكون قد ارتكب ذنباً فعلاً فهو مثيل غونتر غراس في السيرة الذاتية المضنية (طبل الصفح) فبديل الروائي هو القزم اوسكار مانتزيرات سجين المصححة العقلية للجريمة لم يقترفها . لكنه مثقل بالذنب لشعوره بانه ساهم في موت العديدين وعندما يتذكر ماضيه المثقل كان يعجل بانهاره الشخصي بصفته (نذل) ذلك الماضي . اما عندما يتحول الى

The Penguin Complete Novels of Franz Kafka (1983) , P. 172. (٣)

روائي . اي الى صوت ثالث . يعكس قصة ذلك الماضي . فانه حقق

الخلاص من العقدة . ليصبح الفن علاجاً عصائياً

وعَوَّل روائيون آخرون على التنويعات السردية . كما فعل توماس مان في

(الدكتور فاوستاس) فالسارد هو زايبلوم الذي قدم نص اندريان لفركون

المكتوب عن لقاءه بالشيطان وكان زايبلوم يعلق على بعض المقاطع

ويشكو من طول بعضها ، بحيث يتقاسم الرواية زمان . هما زمن السرد وما

يعنيه من اشارات للماضي واماكنه واسمائه واساطيره . وزمن المؤلف

الحاضر ويضطر الروائي الى هذا النهج عندما يريد تحقيق المسافة الامينة التي

تتيح له تقديم ما لديه من تساؤلات ذهنية حول مسؤولية المثقف والفنان ،

سياسياً وثقافياً عما يحصل في اوروبا منذ الحرب الكونية الاولى

وبكلمة موجزة . فان الروائيين بحثوا في مفترق الطرق عن وسائل لبعث

الفن اوصيائته . بعدما شعروا بوهدة في نهاية القرن الماضي وكان ان قدموا

في السير الذاتية مجموعة المشكلات والحلول التي رأوا فيها نهجاً سليماً للخروج

من المحنة . واذا كانت الحلول المقترحة تطرح تمرداً على النمط التقليدي والقيم

المقرونة به . فانها في الواقع عبارة عن تنويعات في الشكل تتحمل الرؤية

الجديدة وقد تناقض هذه مع (سمات الرواية) التي طرحها فورستر ، وتأني

بـ (الزمن البشري . والذاكرة والبحث المستمر) وتعيد (للاشياء

قيمتها) (٤) إلا انها تلتقي لتستعيد للفن قيمته سواء من خلال دمج ثانية

بالارث الادبي أو تفجيرة في ساحة فرادة الانسان وقيمه الاساسية لتمنحه

(٤) هذه هي مدرسة النظرة التي تحدث عنها الان روب غرييه ويصحح الكاتب ما شاع عن هذا

الاتجاه اعناداً على مقولة لرولان بارت . فبارت لم يقصد (ان اكون محايداً . علمياً . بعيداً عن

العاطفة) بل انه (يتحدث عن ادب متوجه نحو الموضوع فيه الذاتية تراقب بشكل دائم

الناس . الاشياء . العالم الخارجي)

حوار سلمى نعيمى مع غرييه . كل العرب . ٢٤ نيسان ١٩٨٥ ص ٦٠

الابتهالات حيوية لم تستهلك بعد ، أو من خلال تصيد تلك اللحظات
المشرقة التي يعود فيها الصفاء الى الذات ، مشرقاً لجنيا وكثيفا ، تصفه فرجينيا
وولف من خلال السيدة دلوي

كانت لحظة فقط . لكنها كانت كافية كانت كشفاً
فجائياً ، مسحة ، شأن حمرة الخنجل التي يسعى المرء
لكبحها ، لكنه يخضع لانتشارها ما دامت تنتشر . ليهرع
الى الحد الابعد مرتجفاً هناك . حاسا بالعالم قريبا . ممتلئاً
بأهمية مدهشة . بجور ضاغط . ينزع عنه جلده الخفيف
ليتفجر ويتدفق بلطف بالغ على الشقوق والقروح ثم ،
ولتلك اللحظة . أبصرت الاشراق . عود ثقاب يشتعل
بلون الزعفران . ليكون معنى كامناً قد ظهر^(٥)

Mrs. Dalloway (London: Penguin, rpt. 1976), P. 36. (٥)

تقريب

لا يمكن لهذه الفصول ان تنتهي بكلمة أخيرة ، بعدما طرحت نفسها مشروعا قيد التكامل . شأن الرواية ذاتها في رحلتها بين المشايعة والمشاكسة ، المسائرة والاحتجاج . باحثة عن معنى . انها لا تعتمد الحدث في التفسير ، بل ترى مشروعها رحلة بحث وتنقيب في معنى العلاقة بين الرواية والمعرفة والمجتمع .

المصادر والمراجع

لا تشمل هذه القائمة على كافة الكتب أو المقالات المذكورة في المتن ذلك لأن بعضها يرد بقصد الإشارة والمقارنة وكلما كان البعض معروفاً شأن الروايات والقصص فليست هناك ضرورة لذكره بينما يحتم الاقتباس ذكر النص كما وردت في هذا التبع كتب لا علاقة تفصيلية لها بجدل هذه المحاضرات لكن هذه الكتب من الشيوع والالفة مع المعنيين بالرواية ما يبرر ذكرها فهي تقوم حتماً في ذهن الكاتب وتمثل بعضاً من ثقافته واهتمامه

Alfred, Lord Tennyson.

Poems, ed. J.H.

Buckley (Boston: Houghton Mifflin, River side, 1958).

Allott, Kenneth, ed. The Poems of Matthew Arnold (London: Longmans, 1965).

Arnold, Matthew. Literature and Dogma, ed. James C. Livingston (N.Y.: E. Ungar publ. 1970).

Culture and Anarchy, ed. Dover Wilson

(Cambridge: Univ. Press, 1960).

Boa, Elizabeth & Reid, J.H. Critical Strategies: German Fiction in the Twentieth Century (Montreal: Mc Gill - Queen's, 1972).

Browning, Robert. The Ring and the Book, ed. Richard Altick (Penguin, 1971).

Buckley, J.H. The Victorian Temper (N.Y.: Vintage Books, 1964).

Conrad, Joseph. Heart of Darkness (N.Y. Simon and Schuster, 1972).

Daiches, David. The Novel and the Modern World (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1960, rpr. 1970).

Dostoyevsky, Fyodor. Crime and Punishment ed. Sidney Monas (U.Y.: New Am. Library, 1968).

E.M. Forster. Aspects of the Novel (1927; rpr. Penguin 1968).

Fitzgerald, F. Scott. The Great Gatsby (U.K.: Charles Scribner's 1925; rpr. 1953).

Flaubert, Gustave. Madame Bovary, ed. Floyed Zulli (N.Y.: Dell, 1959).

- Ford, Boris, ed. **The Pelican Guide of English Literature, 7, The Modern Age**, (Penguin, 1964).
- Gide, Andre. **The Immoralist**, ed. Albert J. Guerard (N.Y.: Knopf, 1970, rpr.)
- Golding, William. **Lord of the Flies** (London: Faber 1954, rpr. 1976)
- Green, Graham. **The Power and the Glory** (London: Penguin; rpr. 1964).
- Hemingway, Ernest. **The Old Man and the Sea** (N.Y Bantam Book; rpr. 1963).
- Hoffman, Daniel G; Hynes, Samuel, ed. **English Literary Criticism, Romantic and Victorian** (N.Y Appleton Century Crofts, 1963).
- Johnson, Samuel. **History of Rasselas**, ed. A.J.F Collins (London U.T.P rpr. 1966).
- Joyce, James. **Portrait of the Artist as a Young Man** (London: Penguin; rpr. 1971).
- Kafka, Franz. **The Penguin Complete Novels** (rpr 1983).
- Langbaum, Robert. **The Poetry of Experience** (London: Penguin; rpr. 1974).
- Lawrence, D.H **Sons and Lovers**, ed. Anthony Beal (London: Heinemann, 1913; rpr. 1972).
- Lukacs, Georg. **The Historical Novel**, tr. Hannah and Stanley Mitchell (Penguin 1962; rpr. 1976).

Pater, Walter. **The Renaissance** (N.Y. New Am. Library, 1873; rpr. 1959).

Praz, Mario. **The Romantic Agony**, intr. Frank Kermode, tr. Angus Davidson (Oxford: Oxf. Un. Press, 1970).

The Hero in Eclipse in Victorian Fiction, tr. Angus Davidson (Oxford: Oxford Univ. Press, 1969).

Suchkov, Boris. **History of Realism** (Moscow: Progress, Publ. 1973).

Turnell, Martin. **The Novel in France** (N.Y. Random, Vintage Books, 1951).

Van Ghent, Dorothy. **The English Novel** (N.Y. Holt, 1953).

Watt, Ian. **The Rise of the Novel** (Pelican, 1972; rpr. 1972)

Williams, Raymond. **The English Novel** (London: Paladin, 1974).

Woolf, Virginia. **Mrs. Dalloway** (London: Penguin, rpr. 1976).

الفهرست

٥	توطئة
١٠	الهوامش والنص
١١	١ - دفع التغيير والعمل الابداعي
٣٦	٢ - النوع المنهم بين التسلية والمعتقد
٥١	٣ - مفترق الماضي والحاضر القدسي والدنيوي
٦٩	٤ - الضغوط الجديدة للفن
٧١	أ - تجربة براونج
٨١	ب - الشكل الروائي للقصيدة
	٥ - التوفيقية في الموقف والنص
٩٧	٦ - بدء الانشقاق على حاملت وفاوسب

- ١١٣ ٧ - ارادة الفرد ارادة القدر بين دستوفسكي وهاردي
- ٢٢٥ ٨ - بذرة الدمار في الحضارة المادية
- ١٢٧ أ - «آلهة الذباب»
- ٢٣٣ ب - بذرة الولادة «زواج حرب»
- ١٤٥ ٩ - انفصام الشكل والموضوع الواقع والتحدي
- ١٥٩ ١٠ - الفنان وسيرته الذاتية «ابناء وعشاق» بين التعقيلة والطبع
- ١٦٩ ١١ - اعادة صياغة الواقع بين بتلر وجويس
- ١٨٣ ١٢ - الطاقة الروحية للفن القضية الانسان والحلم
- ١٩٧ تعقيب
- ١٩٨ اشارة عن المصادر والمراجع

هذا الكتاب

لا يطمح هذا المقال الى تغطية كل ما يمكن أن يقال عن هذا النوع الأدبي ، أو عن أبرز الروائيين العالميين اليوم ، فهذا شأن عشرات الكتب ومئات المقالات ، لكنه يبرر نفسه بعنوانه الذي يلمح الى البحث عن مغزى ظهوره وتغيره المستمر ، وهو تغير يقود أو يساير تحولات مختلفة في التكوين البشري ، الفلسفي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي والقومي . ولهذا يناقش المقال نشأة الرواية ، كما يناقش علاقتها بالأنواع الأخرى ، ويبحث في علاقتها بالشعر ، كما يتطرق الى مغزى اقترانها بالسير الذاتية - الفلسفية . وكان لابد لهذا المقال من أن يقيم علاقة وثيقة بين النص واتجاهات المعرفة والتحولات الاجتماعية ، من دون أن يهمل ذلك الروح النبوي الذي يلتصق بالأصول الانسانية وبنابيع الصراع الأزلي بين الخير والشر . كما لابد له من أن يعتمد المقارنة بين النصوص ، وأن يقيم بين هذه جسوراً من العلاقة الشكلية والفلسفية . لكن هذا المقال لا يريد أن يكون أكثر من بداية في مشروع ، يتوق الى التكمال ، ولا يمكن أن يكتمل .

The Age of the Novel

An Essay on the Novel as a Genre

DR. Muhsin Jassim AL — Musawi